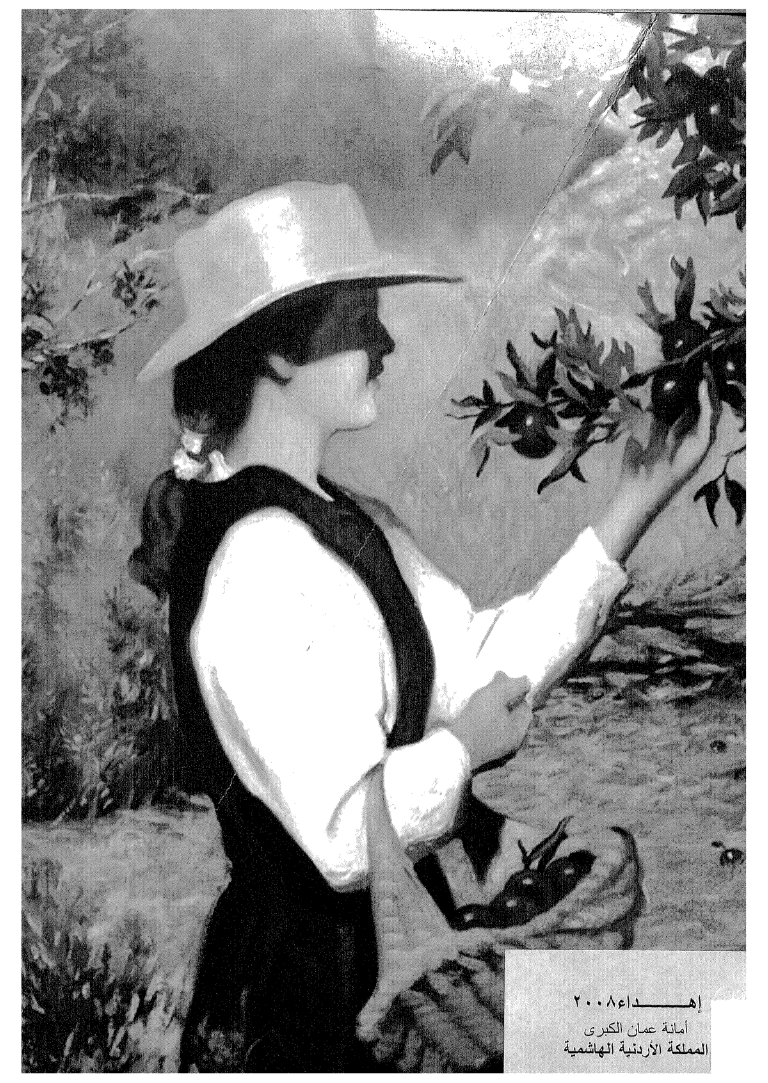

العدد الستون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


إهـــــداء ٢٠٠٨
أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

محمد طمليه.. وهكذا
«حدث لك ذلك دون سائر الناس»

والمجلة تحت الطبع، تلقينا نبأ وفاة الصديق القاص والكاتب الساخر محمد طمليه بعد صراع مع المرض، مع أن طمليه لم يزعم يوماً أنه نجح في التفوق في أي صراع خاضه في حياته لأنه اختار أن لا يكون طرفاً في هذه الصراعات التي لن تكون نتيجتها لصالحه - بالطبع - ولهذا اختار بدلاً من ذلك الكتابة الساخرة كتعبير عن الضجر من كل تفاصيل الحياة التي نجح في رصدها بكل اقتدار، بدءاً بحياته مع الأسرة، مروراً بالأصدقاء، وبالأماكن التي تشعره «بالتلذذ بالوجوم» كما كتب ذات مرة. ولكن ما يثير الانتباه حد الدهشة والاستغراب أن طمليه الذي كان يعشق حياة الوحدة، والتأمل، ويرقب عن غير قصد ما يحدث عبر هذا الحراك الاجتماعي والثقافي والسياسي غير المنخرط به لأمر في نفسه عبّر عنه كثيراً وبصورة يستحيل معها للقارئ أن يشك لحظة أنه لم يكن جزءاً رئيساً من صنّاعها أو من رموزها النشطين، ولكنه كان لماحاً وذكياً حدّ السحر للإمساك بكل هذه الخيوط المتشابكة والتعبير عن دواخلها بحرفية عالية.

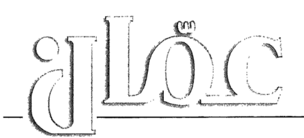
على الصعيد الاجتماعي يقول طمليه في إحدى كتاباته الساخرة «أجلس في الشرفة، يمكنني أن أرى ملايين الأطفال القذرين الذين تمخضت عنهم زيجات لا مبرر لها.» وكذلك الحال عندما كتب عن الجانب الثقافي إذ يقول «ألوم التالية أسماؤهم المدعو دوستوفيسكي، لوتر يامون، ألبير كامو، كافكا، وسيء الصيت والسمعة بيرون لأنهم أقنعوني أن الاندفاع في الضياع هو الوسيلة الوحيدة للخلاص من الضجر والرتابة، وأن توتر الأعصاب دليل رهافة، والتمادي في الرعونة خلق وإبداع، أقنعوني بذلك أو أنني كنت مهيئاً للاقتناع بذلك وها أنا مثل خيمة مضروبة في العراء» وفي السياسة حدّث ولا حرج: « شعب مطيع ومنضبط، فما أن صدر قرار الحكومة بوقف المظاهرات والمسيرات، حتى صمت الجميع وعادت الحناجر إلى قواعدها سالمة». هذا ما كتبه طمليه من بين مئات إبداعاته الساخرة التي لم تكن نكات صماء أو جوفاء لإشاعة الضحك من أجل الضحك. كانت كتاباته ساخرة إلى الحدّ الذي كان يشمت من خلالها بشرائح الأوغاد الذين تثير بهم هذه الكتابات الرغبة بالضحك ، وهي ليست كذلك - قطعاً - لأن هدفه كان أكبر من ذلك قيمة وجوهراً. فقد كان في أعماقه، وهو يتناول مئات القضايا الإنسانية والحضارية، يريد أن يفتح عيون القراء على الجوانب المأساوية التي تحجبها وتطمس حقائقها الفعلية الفذلكات اللفظية، واللغوية، والجمل المبهمة التي ترضي كافة الأذواق، باستثناء قلة من المتنورين، وممن يملكون الخبرة، والتجربة، ورجاحة العقل، والقدرة على التمييز بين ما هو حقيقي بالفعل، وما هو للاستهلاك العام بصرف الأنظار عن الواقع المؤلم للناس. لأنه كما قال «يهمنا أن ينجح الجانب السياحي في المفاوضات وذلك أضعف الإيمان» إشارة إلى مئات المفاوضات التي كانت مضيعة للوقت والجهد والمال، والتي كانت تعقد في طول الوطن العربي وعرضه.

الآن ونحن نلقي نظرة الوداع الأخير على جسدك الناحل في رحلتك الأبدية، أدرك مغزى ما قلته في مقدمة أعمالك الطاعنة في السخرية حدّ الجد، والجريئة حدّ الاستهتار بالموت، والشجاعة حدّ «اختيار الطلقة بدلاً من اللطمة» كما قال شاعرنا العربي اليمني الكبير المقالح في إحدى قصائده ...الآن أصبحت أفهم وأتفهم ما قلته» يحدث لي دون سائر الناس».

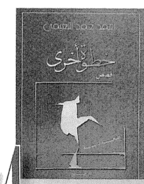
ولروحك ما اشتهيته لها أنت دائماً

رئيس التحرير



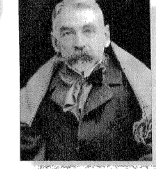


الاغلفة الخارجية والداخلية:
للفنان ريتشارد كيرك



4
بلاغة المفارقة
في قصار القصص

38
قراءة في مستويات
النص الجمالي
في شعر الحب



48
محمود درويش...
والقمر

62
التشكيل السيميائي في
رواية عصفور الشمس



المحتويات



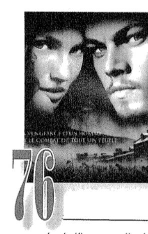
AMMAN

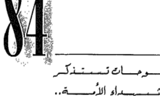
160

تشرين أول / ٢٠٠٨

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

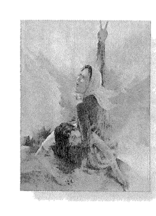


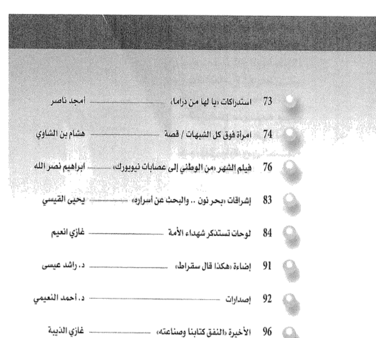


لوحات تستذكر شهداء الأمة..

76

نيلم الشهر: من (الوطني) إلى (عصابات نيويورك)





المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٢٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها. لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

A.C.P الرأي

بلاغة المفارقة في قصار القصص

د. إبراهيم خليل *

من المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية أو المقالة أو السيرة الذاتية أو السيرة غير الذاتية والمذكرات وأدب الرحلات والانطباعات الخاصة. فهي من الفنون القولية التي لا تقوم - في الواقع - على خصائص تجنيس مستقلة تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون. وهذا ما يجعل وضع تعريف نوعي لها من الأمور الصعبة جدا، إنْ لم يكن من المستحيل. فلو استعرض القارئ عددا كبيرا من القصص القصيرة لكتاب من أجيال مختلفة، ومن أزمان، وعصور متباعدة، لوجد في كل قصة عملا يختلف عن غيره من الأعمال، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يتعدى كونه سرداً، وأن فيه حدثا يُحكى ويروى، وأن فيه أشخاصا يفعلون أفعالا، أو يتذكرون أو يتكلمون، ويعترفون اعترافات تمثل مجريات القصة الفعلية. وقد يجد قصصا لا تتوافر فيها مثل هاتيك العناصر المشتركة(١).

وما يقرّبها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات خلافا للمسرحية، واعتمادها على التركيز، والتكثيف ، والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل، والتفصيل، الذي ربما كان من سمات الرواية. وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية العادية، مثلما هي الحال في السرد الروائي. فالقصة الواحدة ومجموعة القصص، يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي ، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي لمحاكاة خطاب الناس مختلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة. وقد تعتمد القصة القصيرة على الإيهام بامتزاج الحقيقة بالأحلام والكوابيس، وقد تعتمد المفارقة مثلما تعتمدها القصيدة فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة.

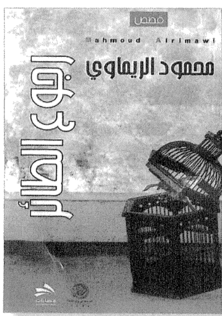
وممن يلفت النظر في قصصه القصيرة جدا إلى المفارقة محمود الريماوي، إذ المعروف أنه انتقل من كتابة القصة القصيرة ذات البداية والذروة والخاتمة إلى القصة المكثفة في زمن مبكر قبل أن تغدو تقليعة لدى كتاب الجيل الحاضر. ومن قصصه التي تجمع بين كونها قصة قصيرة جدا وبين الاعتماد على مفارقة الموقف(٢) قصة (نعاس)(٣). فعلى غير العادة ينهض – بطل القصة – سليمان من نومه يملؤه الشعور بالرغبة في الحياة، فيؤدي طقوس الصباح كالمعتاد: الاغتسال، و تناول الفطور، وتدخين لفافة تبغ ، فيما هو يشاهد التلفزيون في المتبقي له من وقت ينطلق بعده إلى عمله في البلدية. غير أن إغراء السيجارة الأولى يعاوده فيشعل واحدة أخرى. وهنا يحدث الانقلاب المفاجئ في الأقصوصة ، ليس في تصرفات سليمان حسب، بل في السيجارة التي تحترق ببطء على حافة المنفضة، لأن سليمان لم يمهله موت الفجاءة حتى يفرُغ من لفافته

الأخرى.

وتعتمد مفارقة الموقف على المزج بين النقيض والنقيض، مثلما نجد في قصة (اليوم الأخير) (٤) فتركيز الراوي على ثناء الأم على الطبيب الذي وصف لها دواءً شعرت بالراحة بسببه، رافقه إخفاء السارد عنها أنّ الطبيب الذي تلح على ذكره قد أخفق في علاج نفسه فمات. والأنكى من ذلك، وأمرّ ، أنّ هذا التناقض في الموقف يبرز في سردها – الأم – لعتاب أمها التي رأتها في المنام تلومها، وتعاتبها، لأنها لا تزورها في المقبرة ، وعندما تؤكد لها الأم أنها تزورها دائما، وتقرأ الفاتحة على قبرها ، تقول لها الأم: إن القبر الذي تزورينه هو قبر متوفاة أخرى يقع إلى جانب قبري(٥). ومن المضحك في القصة، والأولى بالتهكم، والسخرية، في حضرة الموت، أنّ الأم – المحتضرة – تراقب الأمطار المتساقطة بغزارة متسائلة عما يشعر به شقيقها المتوفى قبيل أسابيع، وعما يحسُّ به من بلل وبرد في قبره(٦).

وتمثل أقصوصة (الكنز) (٧) واحدة من القصص التي تزخر بالعناصر الكوميدية الساخرة، وبالمفارقة التي تعتمد الموقف الدرامي. فالقارئ – بلا ريب – يكتشف من الكلمات الأولى للقصة أنَّ عبد العال – بطل القصة – لم يعثر على كنز، ولا على ما يحزنون. في حين أن إخوته، وأبناءه، وجيرانه، واثقون من عثوره عليه، لذا همْ جادون في دعوته لتوزيعه عليهم حصصاً بالتساوي، كالإرث تماماً ، وعندما يخاطبهم بثقة، قائلا: لا شك في أنكم تمزحون(٨) يجابهونه بصوت قويّ، واحد، أنت الذي يمزح. فالفارق بين الموقفين يجلو مسألة الشكل القصصي القائم على التبايُن. ولهذا ، سرعان ما يتحول الصراع فيها إلى عنف يدخل على إثره عبد العال في غيبوبة قصيرة ، يبصرُ خلالها كم كان الأمر مثيراً للضحك ، بعد ذلك يكتشف أنّ زوجته تذهب مذهب المقتنعين بعثوره على الكنز ، وزيادة في التهكم يعدها بتقديم هدية (محرزة) وبالزواج من فتاة صغيرة تريحها في آخر العمر.

والحق أن المفارقة في قصص الريماوي متكرّرة، سواء في قصصه المطولة ، أو القصيرة جداً. فثنائية الخلق، والمحْو ، محورٌ تناقضي تدور عليه قصة الوديعة(٩) وقصة (حموِرابي) هي الأخرى قصة لا تخلو من مفارقة الموقف(١٠).



المفارقة في قصص الريماوي متكررة، سواء في قصصه المطولة أو القصيرة جداً

رجوع الطائر:

وتبرُزُ المفارقة في قصة الريماوي (خطأ طبي).

فالراوي يحدثنا فيها عنْ شاعر خمسيني لم يراجع طبيبا في يوم من الأيام، ولم يتوقع أن يكون في حاجة لمثل تلك المراجعة ، فهو في تعلقه بالشعر، والموسيقى، والقراءة، يظنُّ نفسه فوق ذلك ، حتى إنه يتجنّب زيارة المرضى، ويكره الحديث عمن يموتون ، ولا يقوم بواجب العزاء إنْ هو سمع بوفاة صديق، أو قريب ، معتقدا أن مثل ذلك الواجب يرغمه على الإحساس بالانكسار أمام ذلك العدو الوهمي – في رأيه – وهو الموت ، لذا غالبا ما يؤدي ذلك الواجب – إنْ أداه – في شيء من العجلة، وغير قليل من الضيق(١١). وقد اضطر هذا الخمسيني لمراجعة طبيب، فقدم له هذا الأخير نتيجة مطمئنة ، مما دعاه للقول لابنه الذي رافقه إنّ الموضوع كان من أساسه مفتعلا، وأنه لا يشكو من شيء. ولكن الرجل ما إنْ غادر عيادة الطبيب حتى داهمه شعورٌ حاد بالألم غرق بعده في غيبوبة استدعت المثول ثانية أمام الطبيب، والمنام في مركز العناية المركزة في المشفى. فالراوي الساخر يصور لنا تناقضات الإنسان الذي لا يحْضره الموت إلا وهو في قمة الاطمئنان على حياته.

ومن قصص الريماوي، التي تقوم فيها المفارقة على المزج بين التراجيدي والساخر القصة الموْسومة بعنوان(سر العائد) فمما لا شك فيه أنّ القول بعودة الراحل مؤنس الرزاز للكتابة نوع من القصّ العجائبي الذي نعرفه في السرد القصصي، والروائي، غير أنّ مُجْريات القصة تشير إلى تناقض واضح من حيث أنّ المحرّر الذي يعرف استحالة عودة الكاتب الراحل للكتابة بعد سنوات خمس من وفاته، مطمئنٌ إلى صحة المقالات التي يجدها دوما على مكتبه، فهي بخط مؤنس الذي عرفه أيام تشاركا العمل في صحيفة أخرى، وكان يتحتم عليه أنْ يقرأ مقالاته قبل أنْ تطبع(١٢). ومع أن رفاقه يشككون بأن هناك من يضع المقالات على الطاولة، وأنه لا بد من التحقيق في ذلك، غير أن المحرر يتساءل بتهكم واضح قائلا: هل فيكم من يأبى نشر مقالاته إلى أنْ تتجلى نتيجة التحقيق؟(١٣)

ويمتزج المأساوي بالكوميدي في قصة أخرى عنوانها يعقوب اسمه مكتوب.

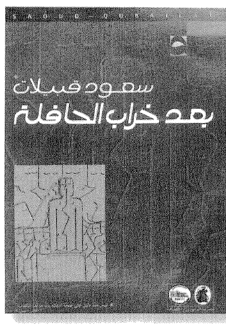
فإذا تجاوزنا السّجعة اللافتة للنظر – وهي ضربٌ من المحاكاة الساخرة – نجد الراوي يحدثنا عن رجل يتتبع

أخبار الوفيات في الصحف تتبعاً وصل حدَّ الإدمان. وهو في تتبعه ذاك يتساءل دائما عن نفسه، وعن نعْيه، وعن الصورة التي سيظهر فيها في الصحف عندما يسترد الخالق وديعته.

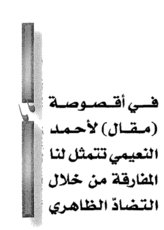
وذات يوم ، وهو يحدق في إعلانات النعي الكثيرة ، فوجئ بنعي رجل اسمه يعقوب(١٤) يعقوب السعيد. وتذكر في تلك اللحظة أنه لم يقرأ اسمه منشورا في جريدة إلا مرة واحدة ، عندما نُشر نعْي زوجته، فقد ذكر في ذلك الإعلان زوجة يعقوب السعيد. يا ألطاف الله! ترك الجريدة تسقط من يده، وسمع صوت ارتطام أوراقها بالأرضية(١٥). وبدأت تلوح عليه علائم التعب، والإعياء ، وكأنه يموت فعلا تصديقا لما ورد في النعي. وظل على هذه الحال، لم ينفعه تدخل الخادمة الأندونيسية التي تحاول تلبية رغباته. . وعند حضور الابن يزن، وإبلاغ الخادمة عن حال الرجل، وأنه مُتعَبٌ، وربما مريض ، ويرفض تناول أي شيء مما تقدمه له بما في ذلك كوب الحليب الذي اعتاد عليه منذ مدة، سأله ابنه إنْ كان في حاجة إلى طبيب، فردَّ الأبُ قائلا: «لا لزوم للدكتور، فهل ينفع الطبيب مع من مات؟»(١٦) وحين عبَّر الابن عن صدمته لهذا الكلام الذي يوحي بأنَّ والده قد أصابه الخرَف، قال هذا الأخير: اقرأ النعي. اقرأه إنْ لم تصدق(١٧). ومع أنّ الابن (يزن) واثقٌ من أنّ أباه حيٌّ، سواءٌ أقرأ النعي أم لم يقرأه، فقد جارى أباه ليكتشفَ أنّ يعقوب السعيد الذي نشر نعْيه رجل أعمال عراقي، وله أزواجٌ وأبناءٌ كثيرون. عندما قال الابن لوالده: هل أصبحْت رجلَ أعمال عراقيا؟ تنهد الأب ، وقال في نفسه: أعرف أنّ الميت هو يعقوب السعيد العراقي، ولكن أليس من حقي أن أتشاءم على أقل تقدير؟(١٨)

ولا ريب في أنّ المتأمل لما ذكرناه من قصص محمود الريماوي يلاحظ مدى ما فيها من سخرية مأساوية قوامها التناقضُ في مواقف الشخوص. فالذي لا يراجع الطبيب – حين يضطر إلى ذلك – تقدم له نتائج فحص، وتشخيص، غير صحيحة، مما يعرضه لنوبة قلبية شديدة بعد خروجه مطمئنا من عيادة الطبيب





الفج تودي بحياته. والذي يدمن قراءة إعلانات النعي لا يلبث أن يرى نفسه في واحد منها عن طريق تشابه الأسماء فيشعر بالموت وهو حي. والمحرر المطمئن لخط الكاتب الراحل، ولوجود مقالاته على المكتب، لا يطمئنّ لنتائج التحقيق، ولا يطمئن لما يعتقده من أنّ المقالات للكاتب فعلا، أم أنها منحولة له، منسوبة إليه، من أناس يحاولون استغلال اسمه لنشر ما يريدون. ويستطيع القارئ أنْ يرى هذا في (الكنز) حيث الفروق بين الأوهام والحقائق توشك أن تنعدم تماماً وتتلاشى، فينقلب الوهم إلى مأساة، والخداع إلى ممارسة أخلاقية. وفي (نعاس) ينقلب التشبُّث بالحياة إلى موت مفاجئ لدى سليمان، وإلى راحة



أبدية لدى الزوجة التي لن يزعجها بإيقاظه من نومه صبيحة كل يوم.

ويعثرُ الباحث على مثل هذه القصص في مجموعة «النمّرود» لمؤنس الرزاز(١٩). فالطبيعي أنْ ينتظر السجين إطلاق سراحه والإفراج عنه ساعة بساعة ، لكن السجين في القصة الموسومة بالعنوان: (النمرود) «يرفض مغادرة السجن، ويرفض الإفراج وسط دهشة الجميع، واستغراب الأهل والأقارب. . » وهنا يبرُز عنصر المفارقة ، فالمعتقل يحتفظ بذكرياته وانفعالاته محفورة على الجدران، أو منقوشة على حائط الزنزانة «أريدُ أنْ أصحب الجدار. كتبتُ عليه بعيدان الثقاب مذكراتي، وقصائدي، وشتائمي. . الجدارُ لي. . وهم يريدون مصادرة ذكرياتي، وكلماتي.»(٢٠)

أخيراً يتعهد ضابط السجن بانتزاع الجدار، واقتلاعه، والإرسال به إلى منزل السجين فور مغادرته للسجن. والمفارقة الأخرى التي تتجلى في القصة هي أنَّ السجين، بدلا من أن يقتنع بنتيجة العقاب الذي تعرض له، ومسايرة أهل الرأي، والحل والعقد في بلاده، إذا به يغادره وهو أكثر إصراراً على المعارضة، والشَّغب، إذا جاز التعبير. فالسجن الذي اخْتُرع من أجل معاقبة المسيء – برأي القانون – لم ينجحْ في تدجين السَّجين(٢١).

وفي أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة من خلال التضادّ الظاهري. فالصحفي الذي أمضى بضع ساعات في كتابة مقاله، وزخرفته بأنواع البديع، يختمه بعبارة «وهكذا أيها الإخوة القراء ترونَ أنَّ التدخين عادةٌ سيئة يجبُ تركها، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا نملك الإرادة.»(٢٢) يكتشفُ – هذا الصَّحفي – أنه دخّن خلال كتابته للمقال علبة سجائر كاملة. والتناقضُ هنا واضح ، فالكاتبُ الصحفيُّ يدعو لتجنب التدخين فيما هو يدخن بشراهة ، داعيا للاتصاف بقوة الإرادة، فيما إرادته وعزيمته خائرتان. فقد طفق يتأفف حين اكتشف أنَّ علبة سجائره خاوية ، وأنّ عليه أن يُبادر لشراء علبة أخرى.

وهذه القصة مكثفة جداً، وعددُ كلماتها لا يزيد على ستين كلمة، ومع ذلك نجد في المفارقة التي تُضفي التهكم، والسخرية، على الموقف، ما يغني عن الكثير من التفصيلات، سواء تلك التي تهتم عادة بإبراز الحدث، أو تلك التي تهتم بإبراز الشخوص.

ولمحمود شقير مجموعة قصصية (طقوس للمرأة الشقية)(٢٣) نجد فيها قصصا قصيرة جدا تعتمد المفارقة التي يمتزج فيها الموقف التهكمي والتناقض الظاهري.

فالسيِّدة العجوز في قصة (الصَّمت) ترنو إلى صور الأبناء، والبنات، الذين تزوجوا، واتجه كلٌّ في طريق، ولم يبْق لها من أحد في البيت سوى الكرسي ذي القوائم النحيلة العارية الذي لا يروق لها منظره. ولكنها مع ذلك تحسُّ تجاه ذلك الكرسي بمشاعر إنسانية، فالوحدة والصمت يحملانها على البحث عن أنيس فتجده في ذلك الكرسي، الذي خيِّل إليها أنه لا يستطيع أن يكبت ضحكته طويلا فينفجر. وعندما تسّمع صوتا هو ارتطام ورقة من نبتة المدادة المتسلقة على جدار الصالون الواسع بالأرض، تكتشف - مذعورة - أن تلك الورقة «ألقت بنفسها من حالق. . بعد أنْ لم تعدْ تطيق الصمت كل هذا الوقت على الجدار.»(٢٤) وهذا التقابل بين الوحشة والعزلة، والصمت، من جهة، وضجيج الكرسي، أو ارتطام النبتة، يعبر بوساطة التضاد عن الإحساس بالوحدة. زيادة على ذلك ظهر البون كبيراً بين المرأة والنبتة، فالنبتة تحتج على مَطال الصمت والوحدة، في حين أن المرأة لا تقوى على ذلك لأنها إنْ هي فعلت ما فعلته ورقة المدادة، فإن ذلك يعني شيئا واحداً هو الموت. وهذا التناقض خرج بالقصة من المستوى العادي إلى آخر استثنائي يفيض بالمعاني والدلالات. . مما يدعو لتكرار التأكيد على أنّ المفارقة في القصة القصيرة جدا، لها وظيفة بنائية متكررة وهي إغناء النص بما يعوض الكثير من المضمر، والمحذوف.

ويكرّر شقير أقصوصة المفارقة القائمة على لعبة الحضور والغياب. فمثلما هي الحال في قصة (صمت) نجد الأقصوصة



(غياب) تشير إلى اختفاء المرأة في أثناء الحديث عن غياب العاشق. يحضرُ العاشق بدلا من أنْ يَمْضي، وتغيب المرأة بدلا من أنْ تبقى لتأكل أعصابها الوحدة(٢٥). وهذا التلاعُبُ - بلا ريب - جعل من القصة التي تعتمد على مشهد سردي قصير، لا يتعدى المئة كلمة، قصة ثرية، إذ القارئ يجد نفسه وجها لوجه أمام تناقضات الواقع الإنساني: وهذا - تقريبا - هو ما يكتشفه القارئ في قصة (لا أحد)(٢٦) حيث الإنسان الذي يبحث عن كلّ شيء في المدينة، فلا يجد شيئا، ثم يذاع في الناس أنهم عثروا على جثة رجل فوق الرصيف ظلَّ يبكي حزناً حتى الموت. وهذا ما يجده القارئ في قصة (طقوس للمرأة الشقية) متكررا على نحو

يكرّر شقير أقصوصة المفارقة القائمة على لعبة الحضور والغياب

من الأنحاء.

ففي الساعة التي تسْعد فيها المرأة لكونها تحسُّ بأنها ما تزال تتمتع بالجاذبية التي تجعل منها امرأة مرغوبا بها، لا عنها، فهيَ بشهادة بعض رفاق العمل تجعل من صباحهم ونهارهم لذيذا مثل طعم الدراق، في تلك الساعة - نقول - يطلّ ملاك الموت برأسه خلسة من مكان ما في غرفة الإعلان، كأنما يدعوها لوقف مسلسل الابتهاج(٢٧). فأيُّ شيء أكثرُ دلالة على مأساة الإنسان من اجتماع الموت والسعادة في اللحظة ذاتها التي يكتشف الإنسان فيها أنه سعيد؟ وإذا لم يكن هذا التناقض هو ما يعبّر عن الصراع اللحظي في حياة البشر، فما الأداة التي يستطيع الكاتب استخدامها للتعبير عن هذه المأساة؟

وتجْمعُ المفارقة في قصة سعود قبيلات (حلم)(٢٨) بين الواقع واللا واقع.

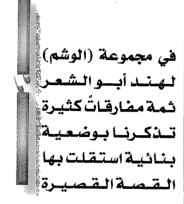
فالسجين الذي تضيقُ به زنزانته يرى فيما يرى النائم طفلا يحتضن رأسه، ثم تتحول هذه الرؤية إلى ما يشبه الواقع حين تتحوّلُ الزنزانة عبْر ابتسامة الطفل، وهدْهدة السَّجين، إلى وادٍ مليء بالشجر، والمياه الصافية، الرقراقة، وخيوط الشمس المتساقطة من خلل الأغصان، وأغاريد العصافير. . ولأنَّ السجين يندمجُ بالحلم، ويحرك شفتيه مبْتسماً، تتطايرُ من مخيلته تلك الصورة، ليستيقظ على صدمة الواقع، فإذا بالزنزانة تضيق، وتضيق، حتى ليكادُ يحسُّ فيها بالاختناق. ولولا هذا التضاد في الموقف لكانتْ القصة التي لا تتعدى في الطول صفحة واحدة، أو بعض صفحة، فقيرة من حيث المبنى والمعْنى؛ فالمفارقة التي انتهت بخاتمة بارعة أغنت النصَّ، ومنحته الكثير من العمق.

وفي قصة له بعنوان (وحدة)(٢٩) يجمع الكاتب جمْعاً غريبا بين شعور المختفي المتواري عن الأنظار خشية الاعتقال، والإحساس العارم بالأنس الذي تسببه له عصفورة - ولعلها من باب الرمز - تحطّ على نافذته الصغيرة كلَّ يوم، ويجد فيها ما يبحث عنه من الاستئناس، وتجنب الشعور بالعزلة، والوحدة. ذلك لأنّ ثمة من يحذره دائماً

ممّن ينوون إيقاع الشر به، فهم دائبو البحث عنه، لكنَّ سجين المخبأ – إذا جاز التعبير – سرعان ما يفاجأ ، وهو في قمة الشعور بالانسجام مع العصفورة المغردة، بالسماء تكفهرُّ ، وبنور الشمس يتلاشى، وبالعصفورة تطير مذعورة. وهكذا عبّر الكاتبُ بهذه المفارقة البارعة، وبطريقة غير مباشرة، عن وقوع المحذور، وسقوط السجين البيّتي بأيدي الباحثين عنه، المتربصين به. ولو لجأ الكاتب إلى الطريقة المباشرة، من غير المفارقة الدرامية هذه ، لأصبحت القصة فجة ، لا سيّما وأنها من القصص القصيرة (جدا)، التي لا تتضمن حكاية، وحدثا ذا بداية، ووسط، ونهاية. فالمفارقة، في مثل هذه الحال، تضفي عليها شيئا من الشاعرية، فتغالب ، في دلالتها وبنيتها الفنية ، القصيدة القصيرة.

وتتكرر فكرة الخلط بين الواقع والوهم في قصة أخرى له بعنوان حصان(٣٠) فالحصان الأصيل تنتابه مشاعر كتلك التي تنتاب إنسانا معتقلا في سجن بلا أيّ جرْم ارتكب، فيقرر – الحصان – التمرد على سياج الحظيرة التي يُربط فيها، ويعلف، ويسقى، معززا مكرّما، ثم يضع حوافره الأمامية في الأرض، ويجمح محطما الأبواب، منطلقا في البرية، مستمتعا ومنبهرا بشعور الحرية الذي داهمه وهو يسبح في الفضاء ، لا يلوي على شيء. لكن مالك الحصان الذي يمتلك أحصنة أخرى ، وجياداً أكثر أصالة ، وأعرق نسبا، لا يرضيه هذا الشعور، الذي يتمتع به الحصان الجامح، فيهرع إلى بندقيته، ويلحق بالحصان ، ثم يطلق عليه النار ثلاثاً فيرديه صريعا. وهكذا ظنّ الجواد المسكين أنّ ما كانَ ينعم به من تحرّر بعد أن حطم السلاسل والقيود، ورفرف بأجنحته في فضاء الحرية الواسع، هو نهاية المطاف، ولم يكن يعلم أن الموت له بالمرصاد. وبهذه النهاية – مقابل تلك البداية – أضاف للقصة، لا عنصر المباغتة المرجوة حسب، بل أيضاً أضاف إليها الكثير من الإتقان الفني الذي يعزز ما فيها من شاعرية.

ويتكرر ذلك في قصته الموسومة بالعنوان مواطنون صالحون(٣١)



وفي قصص «بعد خراب الحافلة «(٣٢).

مفارقات الوشم:

وفي مجموعة (الوشم) لهند أبو الشعر ثمة مفارقاتٌ كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلت بها القصة القصيرة.

ففي قصة لها بعنوان (اليقظة) (٣٣) يخبرنا الراوي بلقاء يحدث بين رجل – فنان – وامرأة. وكان الفنان قد أنجز لتوه رَسْما(بورتريه) للمرأة التي يحلم بها منذ زمن. ولاحتْ له المرأة نفسها فجأة أمام اللوحات وهي تتجول في المعرض الذي تم افتتاحه في المركز الثقافي. أما الحوار الذي يدور بينهما فهو من جانب واحد هو الفنان الذي يحدثها وتستمع إليه ويصر إصراراً شديداً على ضرورة أن تكون له، فهو الذي رسم اللوحة بعد أن تسربت بطيفها في عروقه، وسطعت مثل نجمة لامعة في أحلامه. ولن يقوى على فراقها لحظةً بعد الآن. ثم تقرر المرأة التي لم تعرف الفنان من قبل الهروب، وهو يهددها بالقتل إن هي تركته ، وأنه سيلحق بها إلى أي مكان في العالم. وحين ركض خلفها، وهو ينادي بأعلى صوته، فوجئ بحارس المركز يؤكد له بأنّ أحدا لم يزرْ القاعة التي ظلت طوال اليوم خاوية، والأضواء بقيتْ مطفأة.



هذه القصة – مثلما هو جليٌّ – يندمج فيها الوهم، أو الحلم، بالواقع.

فالفنان رأى السيدة في الحلم، ولكنه ظن ما رآه واقعا، فتصرف على أساس أن السيد ذات الثوب الأزرق انبثقت أخيرا ، وأن عليه ألا يدعها تفلت من يده، لكن الحارس أيقظ الرجل الحالم في موقف يثير التهكم والسخرية من الفنان الذي ظل وحيدا سحابة نهاره بين لوحاته التي لم يشاهدها أحد ذلك اليوم.

وفي قصة لها أخرى بعنوان(السّاعات)(٣٤)يداهم البطلة الوقت وهي تتهيأ للقاء بصديقها بعد الدوام. كانت تريد لقاءه بأبهى زينة وأجمل حلة ، غير أنّ ما بقي عليها هو اختيار الساعة المناسبة. وفي تلك اللحظة تكتشف أنّ لديها ست ساعات تتلألأ بوميضها الفضي. فتتذكر الزمن الذي يلاحقها مثلما يلاحق الآخرين. . ودقات الساعة تتوالى في إيقاع سريع لاهث فحيثما التفتت وجدت أمامها ساعة تذكّرها بإيقاع الزمن المُتسارع. . في غرفة النوم. . في الصالة. . وفي السيارة ، ويتحول جل ما حولها إلى ضجيج لا يُسمع منه سوى دقات الساعة تدوّي في تتابع سريع جداً. وعندما رأت، وهي في طريقها إلى العمل، واجهة أحد المحلات الخاصة ببيع الساعات تتوقف لا شعوريا أمام الواجهة التي تصطف فيها مئات الساعات الفضية اللون ، ثم تبادر البائع المندهش:

– أريد ساعة. أريدها حالا. أرجوك.

فالقصة مثلما هو بيّنٌ ، وواضح ، تقوم على موقف لا يخلو من تناقض ظاهري ، فالبطلة التي

تكاد تنفجر غيظا عندما ترى جل ما حولها يذكرها بالزمن ومروره السريع ، وبأنها لم تعد تسمع سوى نبض الوقت اللاهث ، متجسداً في دقات آلة الضبط (الساعة) مع ذلك ، وبدلا من أن تحطم الساعة أو تلقي بها في صندوق للقمامة ، وبدلا من أن تقلع نهائيا عن النظر في الساعة التي تلتف حول معصمها الرقيق، تتعجّل البائع لتحصل على ساعة جديدة. فكأننا بالكاتبة تريد أن تتهكم من طبائع الناس الذين يلومون الزمن كثيرا كلما حزب الأمر، ويشكونه مر الشكوى ، ويعبرون عن الحسرة كلما تذكروا ما مرّ بهم من وقت دون أن يشعروا بمروره ، إلا أنهم ما فتئوا يرقبون أي شيء يمكن أن يجدوا فيه معيارا للزمن بما في ذلك الأجندة ، والساعة. والبطلة في قصة الساعات لا تعدو أن تكون واحدة من هؤلاء الذين يتسم موقفهم من الزمن بالتناقض العجيب، والتنافر الغريب.

وقصة(الرهان) تعتمد هي الأخرى على تصوير تناقض الإنسان في أداء لا يخلو من تهكم وسخرية على الرغم من مأساوية الموقف.

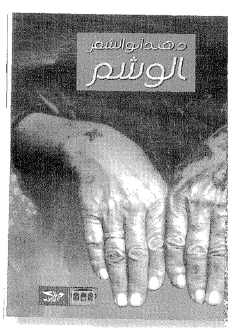
ففيها تصور الكاتبة هند أبو الشعر مشهداً لسباق يراهن فيه المشاركون على خيول ، فالمتكلم يراهن على فرس هي العنود، وذلك شخص يراهن على حصان يسمى الرعد، وثالث يراهن على جواد يقال له العاصفة. في حين أن شخصاً واحد لا يراهن على أي من تلك الخيول ، ويسمعه الراوي، وهو يقول، مؤكداً:

- كلها خاسرة. رهانٌ لا معنى له(٣٥).

واللافت للنظر أن الحضور يستديرون نحوه، هاتفين بغضب: خائن، خائن، اذهبْ إلى الجحيم. ثم يخرجونه من المضمار. فيما السباق يمضي ، والكل يركض، العنود، والرعد، والعاصفة، والحناجر تركض في موازاة تلك الخيول، والعرق يتصبّبُ من الجباه، والبعض يسقط معفرا بالغبار ، ومع ذلك لا أحدَ يربح، ولا أحدَ يخسر ، والرهان لا ينتهي.

يتضح التضاد الظاهري من اتهام المشتركين في السباق صاحب الرأي المختلف بالخيانة العظمى ، وإخراجهم له من المضمار ، هذا مع أنهم يقررون أن هذا السباق كغيره لا يأتي بأي نتيجة ولا يتوقف. فعبر هذا التناقض، الذي لا يخلو من مفارقة ساخرة ، توجه الكاتبة النقد إلى الكثير من ممارسات المجتمع، فهو يصرُّ على الشيء على الرغم من يقينه بأنه لا قيمة له، ولا فائدة.

ومن أبرز المفارقات الساخرة في قصص هند هذه القصة الموسومة بعنوان(إنقاذ)(٣٦). ولا ريب في أن من يقرأ هذه القصة سيقول لنفسه أين هو الإنقاذ فيها؟ فالنتيجة التي انتهت إليها من تروي الحكاية القصيرة جدا فيها هو أنها بدلا من أن تلقى السلامة على يدي المنقذ المخلص يتهيأ هذا المنقذ لكي يجهز



عليها، ويُصفيها تصْفيةً جسدية بفأس الحقّ الذي لا شك فيه ولا ريب أنها لامعة ونظيفة وحادة ، ولا تترك ألما عند الاستعمال. والقصة لا تختلف عن الكابوس، فالراوي، أو الراوية، يتهيأ لها أن قامتها الطويلة ستمثل مشكلة لمن يدفنونها حين تموت ، فالتابوت لن يتسع، وكذلك القبر. لذا يلجأ القوم إلى حلّ يذكرنا بسرير سريروس. وهو أن يجتثوا من قامتها المديدة الجزء الزائد عن امتداد التابوت أو القبر باستخدام فأس لامعة ونظيفة. وفي الأثناء يتهيأ للسارد أو الساردة أن المنقذ يقترب منها قائلاً لا تخافي يا عزيزتي. يقول هذا وهو يمد يده بالفأس الحادة مثل مقصلة تتهيأ لتنقضّ عليها من جهة الرأس. في هذه الحال يتضح التناقض، فمن أين يأتي الإنقاذ؟ أهو من إبعاد شبح (المزعجة) و(الملعونة) أم من اليد الفولاذية التي تداعب الرأس؟ أم من الفأس الجديدة التي يوحي لمعانها بأنها أحدّ من الشفرة؟

والقصص التي تقوم لديها على المفارقة كثيرة، منها بطاقات تأتي من بعيد(٣٧) التي تجمع بين شقيقين هما حسن، وهالة، التي تكبره بعشر سنوات، ومع ذلك يحاول أن يقنعها بأن الكلمة في البيت هي كلمته ، ولذا يطلب منها التوقف عن العمل لأن زميلها الذي يشترك في دورة باليابان يرسل إليها بطاقات بريدية شأنها في ذلك شأن زملائها الآخرين في المؤسسة. وعندما تذكره بأن راتبها الذي تتقاضاه هو الذي ينفق على البيت يتراجع فيما يشبه العدول عن الشخصية الآمرة إلى شخصية أخرى تذعن للظروف. وفي قصة لها أخرى بعنوان(مظلة)(٣٨) يجتمع إحساس المرأة التي تنتظر الباص منفردة تحت المطر بالحاجة إلى من يشاطرها الشعور نفسه: شعور الوحدة، والشاب الذي يحمل المظلة هو الآخر يعاني الإحساس بالوحدة فينضم إليها وتقترب منهما الروحان ويجتمع وحيد بوحيدة للحظة من الزمن: أنفاس عطرة، وصوت رخيم عذب وحنين نزق وكلام عن المطر. هو يقول إنه لا يحب المطر لأنه يجعل الشوارع تهدر كالنهر المجنون

قصة(الرهان) تعتمد هي الأخرى على تصوير تناقض الإنسان في أداء لا يخلو من تهكم وسخرية على الرغم من مأساوية الموقف

، أما هي فتحبه لأنه يغسل الأعماق الغائرة.

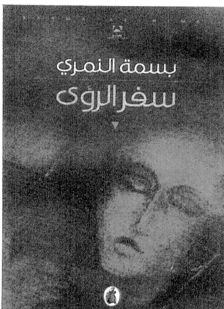
ومثلما نشأت اللقيا بينهما على عجل وفي لحظة أضيق من سم الخياط ، افترقا في لحظة أشد ضيقاً «عندما فتح فمه كان ضجيج الباص العام يصمّ الروح ، ويقتل وجيب القلب. «لننظر كيف تغير الرجل: «سارعت إلى الباص تاركة الفرح ينسلّ من فؤاده على إيقاع الشعور بفقدان المرأة. ظل المطر يغسل شواطئ أعماقه الغائرة ، ويفيض مبللاً عروقه الجافة ، ويهز شغاف الروح»(٣٩)

فالتضاد هنا ليس في موقف الرجل والمرأة من المطر إنما التضاد في التحول المفاجئ لدى الرجل نفسه من المطر ، فقد بدأ يدرك أن روحه تشفّ ، وتغدو نقية ، بفضل الأمطار التي تغسل شواطئ الروح.

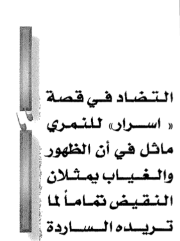
وثمة قصة لسامية العطعوط تشبه قصة (مقال) التي مر ذكرها في السابق وهي قصة (القاعة). فالراوي السارد للقصة المضطلع بدور رئيس، يتحدث عن أحد الخطباء السياسيين فيصفه تارة بالديماغوجية، وإطلاق الشعارات ، أو اختراعها في أكثر الأحيان، وتارة أخرى يصفه بالكذب، وأن ما يقوله لا أساس له من الصحة. وحتى عندما يسأله ذات يوم عن أقرب الطرق لتحقيق الهدف، يتجاهل السائل والسؤال وسط التصفيق(٤٠).

وعندما تتاح للراوي فرصة الوقوف في موضع الخطيب ، واعتلاء المنصة ، والاستمتاع بتصفيق الجمهور العريض الذي لا يعرف لم يصفق، يوجه إليه السؤال ذاته فلا يتجاهل السائل تجاهل الخطيب السابق، لكنه يكتفي بالقول: «جميع الطرق تؤدي إلى روما يا بني» ثم لا تدوي القاعة بالتصفيق. (٤١) فالتناقض الظاهري في القصتين يعبر بطريقة غير مباشرة عن زيف من يلبسون لباس الواعظين ، والمرشدين الموجهين ، فيلقون بكلمات، ويكتبون المقالات، ينصحون الناس بما ينبغي عليهم أن يفعلوه، وينْسَوْن أنفسهم، فهم غارقون في التزييف حتى الأذقان.

وفي قصة لها أخرى بعنوان(الملاحقة)



(٤٢) يجتمع الوهم الذي يبلغ حد التماهي باليقين، مع الواقع الذي يتكشف عن سراب خادع تحاول بطلة القصة أن تتسلى به، أو على الأقل أن تتندر بها أمام صديقتها الأمينة على أسرارها. فهي تدعي أنّ واحدا بعينه يلاحقها باستمرار ولا يكف عن الملاحقة. . في الطريق. . في العمل. . وفي كل مكان، إلى الحد الذي باتت فيه تخشى على نفسها منه، وتريد الخلاص إما بالكف عن الملاحقة ، أو بأخذها معه، فقد باتت تكره الانتظار. ترى أهو عاشق أم مخبر؟ نحن في الواقع لا نعرف، لكنَّ صديقتها تتطوع لمراقبة هذا الملاحق المزعوم لعلها تعرف من هو، وماذا يريد، وما هي غايته، لتكتشف بعد تتبعها أنّ لا أحد يلاحق الفتاة.



وعندما سألتها صديقتها التي تتوق للخلاص من شر الملاحق تبتسم الأخرى في ذهول، وتلتزم الصمت، لأنّ أحدا لم يكن في الواقع يلاحقها ، وهذا ما تأكد لها بعد التحقيق والتحري. فباختصار شديد تهتزّ الفتاة الأولى رعباً من شخص لا وجود له، في حين أن الثانية تلوذ بالصمت بعد أن تكتشف ما تغرق فيه صديقتها من خيال مريض.

سفر الرؤى:

في سفر الرؤى لبسمة النمري نجد قصة قصيرة بعنوان (قصة) تدور حول مريضة تحتضر ، والمفارقة فيها هي رصد التناقض بين موقف الطبيب الذي يئس من شفاء المريضة لذا ينتظر أن تفارق الحياة بصبر نافد ، وموقف المريضة التي تتململ كلما أوشك الطبيب أن يطمئن لمفارقتها الحياة. والسر الذي يبقي المريضة حية هو تخيلها أن قصة الأمير الذي استطاع أن يبعد شبح الموت عن حبيبته بقبلة منه إنما هي قصة تعنيها هي، إنها الحبيبة التي تنتظر الأمير. لكن الطبيب يفاجئها بقبلة توردها موارد التهلكة على الفور، مستعيدا القصة بصياغة جديدة بالطبع(٤٣). لقد اتخذ الطبيب من نفسه بديلا للأمير المنتظر، ومن الموت بديلا للحياة المستعادة ، ومن التخلص بديلا من التواصل والحبّ. فالقصة عن طريق التناقض الساخر عكست العلاقات، ورمزت بذلك للكثير من التشويه الذي يمثل الطابع السائد لحياتنا عوضا عن أنْ يكون الطابع النقيّ، والصادق، هو الذي يميز هاتيك العلاقات. وفي قصة لها أخرى مكثفة جدا بعنوان(أسرار) نجد الفتاة التي تروي القصة ترى الكثير من الوجوه التي يرسمها المطر المتساقط بغزارة على الزجاج، تظهر الوجوه، وتختفي ، وهي بين ذلك وذلك توحي بالكثير من الأسرار، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر. فالتضاد هنا ماثل في أن الظهور، والغياب ، يمثلان النقيض تماما لما تريده الساردة، مما يشحن الأقصوصة بالتوتر(٤٤). ولا ريْبَ في أنّ مثل هذا التوتر أغنى القصة عن الكثير

من التفاصيل. وفي قصة (من؟) نموذجٌ إنسانيٌّ تمزقه الرغبة في تمييز الواقع من الصورة. فبطلة القصة حين تنظر في المرآة مبصرة ذاتها تشكُّ فيما إذا كان الوجه الذي تراه هو وجهها فعلا، وعندما تدير ظهرها للمرآة ، تكتشف أن ما رأته منها يبقى على ما هو عليه. وعندما تقوم بتحطيم المرآة ، تكتشف أنها هي من تتكوم حطاما على الأرض. فمحاولة البطلة لاسترجاع يقينها الذي أفلت منها يغرقها في مزيد من اللايقين(٤٥).

ومثل هذه القصة: الحكاية القصيرة جدا التي بعنوان(عجز) ففيها تخفقُ المرأة في إسكات طفلها الذي يبْكي بقوة، على الرغم من أنها ألقمته ثديها مُهدْهِدة، وغنَّتْ له طويلا ، وقامت بترقيصه على أنغام (التراويد)، وبذلت الكثير، لكنَّ الطفل يظلُّ يبكي إلى أنْ تبدأ المرأة نفسها بالنشيج، فيتوقف عند ذلك عن البكاء. ترى ألا يوجد فارق في لغة الحياة بين البكاء والصمت؟و ألا يوجد فارق بين الحياة والموت؟ هذا التناقض الذي تقوم عليه القصة لا يعني إلا هذا. فنحن نعيش في عالم قلق، نادرا ما نستطيع فهمه، والكشفَ عما فيه من ألغاز، وأسرار خفية. والقصة - هكذا - منحتها المفارقة قدرة على الانفتاح على أفق واسع من المعاني على الرغم من أنّها من أقصر القصص(٤٦).

وفي (غابة) التي تقع في نحو مئة كلمة، نجد وصفا شائقا كأنه شعر ينقصُه الوزن، وهذا الوصف يجعل القارئ مثل بطل القصة، منبهرا بالغابة، وبما فيها من الطبيعة الخلابة، والجمال المدهش، وعلى طريقة المفارقة باستخدام التناقض نكتشف وجود العقرب الذي يلسع الراوي ، فيهتم - بدوره - في التخلص من آثار اللسعة: «أمتص السمّ من يدي. وأبصقه. فعلا. إنها غابة» (٤٧) فهي حكاية تذكرنا بالمثل المعروف عن وضع السم في الدسم. وأي شيء أدعى للتعبير عن تناقض الحياة الصارخ من مثل هذه الغابة التي تجمع بين الجمال السامي والأذى، الذي يتمثل في لدغة أفعى مثلا، أو لسْعة عقرب. وهذه المفارقة، بلا ريب، أفادت القصة كثيرا ، وجعلتها تعبيرا غير مباشر عن رؤية القاصة لعالم لا أمان فيه، ولا اطمئنان.

وقد يطول بنا الأمر إن نحن حاولنا البحث فيما عسى أنْ تفيده المفارقة في تمتين العلاقات البنيوية في نسق القصة القصيرة أو القصيرة جداً ، وتحويل هذا النسق الشكلي في الغالب إلى نسق غنيّ بالمعاني التي يحتاج التعبير عنها للكثير من التفصيلات. وقد اتضح لنا أنه بمقدار ما تعتمد القصة على التكثيف، يزداد اعتمادها على المفارقة، تماما كالقصيدة القصيرة. ويبدو أن الاختزال، الذي يتميز به بناء القصيدة القصيرة، والقصة القصيرة، مرتبط ارتباطاً وثيقا باللجوء إلى تقنية المفارقة، لما فيها من الإشارة المكتنزة، واللمحة البارعة، من حيث أنها تقرب للقارئ الشعور بخاتمة القصة، وما فيها من وجهة نظر توصف عادة بالمغزى.

• ناقد وباحث أكاديمي أردني.

الهوامش

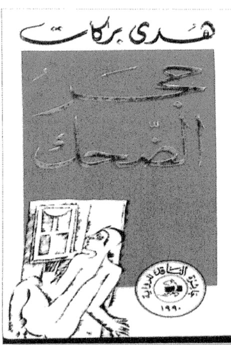
١. انظر = إبراهيم خليل: شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة، مجلة عمان، ع ١٥٩ ولاستجلاء هذا الرأي انظر: إبراهيم اولحيان ، حوار مع القاص العراقي علي القاسمي ، مجلة عمان ، ع ١٥٨ ، آب / أغسطس ٢٠٠٨ ص ٢٨ -٢٩.
٢. انظر ميوميك ، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢، ص١٥ -١٧
٣. محمود الريماوي: سحابة من عصافير ، دار الساقي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦ ص ١٣
٤. سحابة من عصافير ، ص ٣٦
٥. سحابة من عصافير ص ٣٧
٦. إبراهيم خليل: من الاحتمال إلى الضرورة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨ ص ١٨٤
٧. سحابة من عصافير ص ٤٥
٨. سحابة من عصافير ص ٤٦
٩. محمود الريماوي: الوديعة (قصص) أمانة عمان، ط١، ٢٠٠٤ ، ص ٦٧
١٠. سحابة من عصافير ص ٨٩
١١. محمود الريماوي: رجوع الطائر(قصص) فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨ ص ٣٤. وانظر= عواد علي: مقدمة المصدر السابق ص ٨ -١٠
١٢. رجوع الطائر، ص ٥٥
١٣. رجوع الطائر ص ٥٧
١٤. رجوع الطائر ص ٨٦
١٥. رجوع الطائر ص ٨٧
١٦. رجوع الطائر ص ٩٢
١٧. رجوع الطائر ص ٩٢
١٨. رجوع الطائرص٩٣
١٩. مؤنس الرزاز: النمرود(قصص)المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠
٢٠. النمرود ص ٨
٢١. من الاحتمال إلى الضرورة ص ٢٠٤
٢٢. أحمد النعيمي: خطوة أخرى(قصص) أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ، ١٩٩٦ ص ٦٩ وانظر = ط٢ ، دار الينابيع للنشر، عمان ، ٢٠٠٠ ص ٦٩
٢٣. محمود شقير: طقوس للمرأة الشقية(قصص) دار ابن رشد، عمان، ط١، ١٩٨٦.
٢٤. طقوس للمرأة الشقية ص ١٥
٢٥. طقوس للمرأة الشقية ص ٢١
٢٦. طقوس للمرأة الشقية ص ٤٤
٢٧. طقوس للمرأة الشقية ص ٤٥
٢٨. سعود قبيلات: مشي(قصص) أزمنة للنشر ، عمان، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٤
٢٩. مشي ، ص ١٦
٣٠. مشي، ص ٢٢
٣١. مشي ، ص ٢٤
٣٢. سعود قبيلات، بعد خراب الحافلة(قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ وانظر ما كتبناه عن المجموعة في: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار الجوهرة، عمان، ط١، ٢٠٠٢ ص ٦٥ -٦٧
٣٣. هند أبو الشعر: الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأهلي الأردني، عمان، بالتعاون مع ورد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥ ص ٢٥٩ وانظر: الدستور الثقافي تاريخ ٢٤ -٧ - ٢٠٠٨
٣٤. الأعمال الكاملة ص ٢٣٧
٣٥. الأعمال الكاملة ص ٢٦١
٣٦. الأعمال الكاملة ص ٢٦٢
٣٧. الأعمال الكاملة ص ٢٥٦
٣٨. الأعمال الكاملة ص ٢٥٠
٣٩. الأعمال الكاملة ص ٢٥١
٤٠. سامية العطعوط: جدران تمتصّ الصوت (قصص) عمان، ط١، ١٩٨٦ ص ٣٩
٤١. جدران تمتص الصوت ، ص ٤٠
٤٢. جدران تمتص الصوت، ص ٤٧
٤٣. بسمة النمري: سفر الرؤى (قصص)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨ ص ١٦
٤٤. سفر الرؤى ص ٢٥
٤٥. سفر الرؤى، ص ٢٧
٤٦. سفر الرؤى، ص ٤١
٤٧. سفر الرؤى ، ص ٤٤

هدى بركات في سرود المنفى
-قراءة دلالية-

د. جهاد عطا نعيسة *

توطئة:

يحاصر الزمن الخراب للحرب الأهلية اللبنانية حياة هدى بركات معلّمة اللغة الفرنسية المغمورة القادمة إلى بيروت من قمم «بْشرّي» في الشمال اللبناني، فتحزم في العام ١٩٨٩م، القليلَ من الأمتعة، والكثير من الذكريات المثخنة بالجراح، تلفّ نسخاً قليلة متبقية من عملٍ أدبي يتيم هو مجموعة قصصية أصدرتها في بيروت عام ١٩٨٥م، بعنوان «زائرات»، وربما بضع صفحات من مخطوط روائي مشوش، سوف يُعاد النظر فيها قبل أن تُستكمَلَ وتنضج على نار الغربة، ثم تُصدر بعد عام ونيّف بعنوان: «حجر الضحك» (١٩٩٠)م، هناك.. في «باريس» حيث الوقت الآخر والمكان الآخر. وقبل هذه وتلك، تحمل «بركات» طفلين ما كان لهما أن يعيشا زمناً يجهض الطفولة ومعانيها كافة، في حرب لا ناقة لهما فيها ولا جمل، باحثة لهما عن مكان وزمان أقلّ جنوناً، بعيداً عن الوطن وأمكنة هلاكه، وأزمنته.



لم يكن ثمة مجد شخصي أو أدبي سابق يخط للمهاجرة درباً خصيبة في أرض الاغتراب، لكنه الشرط الخاص الذي يستولد الإبداع الإنساني بين حدّي معاناة الغربة القسرية والوطنِ المرجَأ من جهة، والفرص العديدة للاحتكاك والحوار مع الآخر وثقافة الآخر من جهة أخرى، فتتلاحق الجوائز والمنح وأوسمة التقدير في نتاج روائي لم يتجاوز نصوصاً أربعة أُنجزت «هناك»، هي مزيج من ذكريات تحفر عميقاً في النفس، وتخييلٌ مشدود إلى ماضٍ قريب، حاضر أبداً، يخلّق عوالم سردية خصيبة، تغتذي من فجائع تلوح بغير نهاية عنوانها: «الحرب الأهلية اللبنانية»، نصوصاً أربعة ليس إلا، كانت على التوالي: «حجر الضحك» (١٩٩٠)م.. «أهل الهوى» (١٩٩٣)م.. «حارث المياه» (١٩٩٨)م، ثم «سيدي وحبيبي» (٢٠٠٤)م.

كائنات الزمن الخراب:

خليل في «حجر الضحك».. السارد المشخَّص غير المسمَّى في «أهل الهوى».. وديع في «سيّدي وحبيبي». كائنات بشرية هي أقرب إلى أن تكون مسوخاً مريبة لطينة أربكت أصابع خالقها، فنفرت إلى العالم بملامح شائهة وعسيرة على الفهم.

ليست هي، بل الزمان، زمانها في لحظته التي خرجت على عقالها، فطاشت ضرباته ذات اليمين وذات الشمال، وكأنها ذلك الظمأ الأبدي إلى أنهار من دم أبناء بررة في وطن لا يتركون له وقتاً حتى لتضميد جراحه.. زمان خرج على تقويمه الشمسي فانتظمت مواقيته على

ساعات القصف والتفجير، وما بعدها، أو قبلها، فاستولد المخيلة المبدعة أربعة أعمال روائية لافتة، حسْبَ صاحبتها أن تكون قد خلّقت تفاصيلها من فيض ما تزاحم من وقائع خرائبه، التي عاشت أو رأت أو سمعت أو قرأت.

«أين نذهب بكل ما رأينا و... سمعنا و... عرفنا..؟»(١):

دائـمـاً بـيـروت.. حـين أصـل إلى قلب بيروت أكون قد وصلت إلى قلب العالم.

لم تقل هدى بركات هذا لصحفي، كما فعل «جويس» Joice (١٨٨٢. ١٩٤١)م يوماً، فيما يتصل بتكرار «دبلن» فضاءً مكانياً زمانياً لأعماله كافة: «أهالي دبلن».. «صورة الفنان شاباً».. «عوليس».. «يقظة آل فينيغان»، لكن كل ما أبدعَتْه لم يغادر بيروت وعذابات بيروت في زمن خرابها العميم. حشود من الصور المتلاحقة لدمار بيروت المكان والزمان والبشر، تتلبس المخيلة فتفيض بها سرودها الروائية عملاً بعد آخر:

طلقات مقصودة أو طائشة. لا فرق. تتفجر في قلب بشري كان يحثّ الخطى، مستعجلاً زاداً يحمله للصغار: كيساً صغيراً يضمّ بضع أرغفة ساخنة وأشياء أخرى قليلة وضئيلة القيمة حبست الأنفاس بانتظار لحظة وصولها، غبَّ أيام كفاف ثم جوع متلاحق، من تبادل قصف مسعور لا وقت لديه لجوع الصغار أو الكبار.

وسيّارة «ميكرو» اندلقت أحشاؤها، متفحّمة على أجساد بشرية كانت منذ لحظات تستعجل السائق النزق الذي يحار ما يفعله في زحام يوم كأنه الحشر، وقد انصبّ عليه جحيمٌ من نيران راعدة لا أحد يعرف من أين، وسط صراخ الحامل التي أوشك وضْعُها، أو تمَّ. ربما. دون أن يتأكد أحد، فالمرأة ووليدها، والجار الذي

يتقنّع صوت الحب في نداء هدى بركات المبعدة عن الوطن بفعل جائحة الحرب المأفونة، فيغدو طاقةً لحكايات لا تنضب

حملته مروءته معها، بديلاً من الزوج الضائع، أو المخطوف، أو المقتول، وسائق «الميكرو» النزق، وآخرون كان صخبهم منذ لحظات يصمّ الآذان، استحالوا جميعاً كتلة بشرية معجونة بالفحم واللحم والدم والعظام، هي كل ما تبقى من راكبي «الميكرو»، الذي كان مضطراً إلى تجاوز معبر لاح آمناً، إيثاراً لسلامة «موقوتة» أخطأت الحساب.

وفتى بهي الطلعة، كأنه يوسف الحسن، كان يرتدي كيفما اتفق سروالاً وقميصاً أزرقين حائلين، وينتعل حذاءً رياضيا لا تشغل ثقوبُه البالَ أبداً، لأن شبابه وحده كان يصنع جماله في ليلة «فرح قلبه»، وهو يستعجل لحظة اللقاء الوشيك في ركن جانبي، من حي مجاور.

لكن...! يا الله، هل كان فخاً...؟! هل يمكن أن يكون فخاً...؟! حتى قلب حبيبتي... ؟!

ما عاد بمقدور يوسف الجميل، البسيط، المتدفق مثل ينبوع، أن يعرف أو يسمع أو يبصر شفتين محذرتين تهمّان مصعوقتين بالنطق، تبعثران حروف النداء وتتبعثران، وقد أخرستهما كما أخرسته طلقة حاقدة، طلقة واحدة ليس إلاّ، كرهت الشباب وأحلامه وكرهت فتىً «عشقته كل صبايا الحي، لكنه لم يعشق سواها».

شيء ما مماثل، أو مشابه، أو يفوقه ترويعاً، ينقله قلم حي، يحمل في سرده أسئلة حائرة لا يقرّ لها قرار، كأن مداده منسول من خلجات القلوب المكلومة في حرب الفناء والإفناء، وهو لا يكفّ عن صوغ السؤال تلو الآخر:

من أيقظ الغرائز الغافية من رميم السنين؟

من لغّم أوردة الوطن الجميل وشرايينه وأحاطه بالأسلاك الشائكة...؟!

من يعقد صفقات الموت من خلف ظهورنا؟ من يتلطّى خلف قرارات هدر مصائرنا؟ من يعبث بميقات أعمارنا ومستقبل أطفالنا ؟!

ولماذا يحصل كل هذا الذي يحصل؟!

هذه هي الحرب:

أن يفجّر الشقيق الوحيد نفسه وسط دورية عدوّة، وأن تموت الشقيقة الصغيرة برصاص جار قنّاص، وأن تموت الشقيقة الأخرى ووليدها برصاص ابن عمٍّ أصولي رفضته يوماً إذ تقدّم لخطبتها، فماذا يتبقى من شاب متحمس نذر نفسه لقضايا الوطن يُدعى «محمد حداد» سوى طيف متداع لإنسان يهيم مذهولاً في صقيع زمانهُ الخؤون، ينشد موتاً واحداً مفهوماً على الأقل، في عالم ملتبس المعاني يفيض بميتاته المجانية، فيسقط في الثلج، على ارتفاع ألف وسبعمئة متر عن سطح عاصمة الكلام، بيروت، على بعد مئة وعشرين كيلومتراً من رفاقه، ومن خط التماس (٢).

وهذا هو صوتي:

يتقنّع صوت الحب في نداء هدى بركات المبعدة عن الوطن بفعل جائحة الحرب المأفونة، فيغدو طاقةً لحكايات لا تنضب عن زمن الكره العميم الذي أنتجته تلك الحرب، حرب راحت تتعرّى من ورق توتها يوماً بعد آخر، وهي تغتال الوطن بشراً وأرضاً وسماء، وتغتال

معه كل القيم والمعاني النبيلة للوطنية والمواطنة، التي أرضعها لأبنائه منذ علّمهم كيف يفكون حروف الكلمات.

هكذا تتلاحق حكايات الحرب ومصائر شخصياتها، ترسلها «شهرزاد» المهاجرة، أشبه ما تكون بنداء استغاثة يعبر الحدود، يناشد مِنْ بُعْدٍ فرقَ الحرب وصنّاع قراراتها أن يعتبروا بكل ما مضى، وهو يشهر في وجوههم صور فجائعها مخضّبة بنتف من أكباد ضحاياها الذين مضوا إلى غير رجعة، دون أن يعرفوا لماذا.

تستعيد «بركات» عملاً روائياً بعد آخر حكايات تلك الحرب الموجعة، كأنما تستمد من سردها طاقة لمواجهة احتمال تجددها، لكأن الحكايات نفسها تغدو تمائم أو تعاويذ تدفع بها شراً مقيماً لا يزال يتربص على هذا النحو أو ذاك، فرصه المواتية.

في هذه السرود الروائية، التي تسترجع حكايات الزمن الخراب، تتوالى الصور الشائهة لوقائع وشخصيات ومفاهيم وخطابات ينفر منها العقل والضمير في الزمن السويّ. وإلا، فكيف لـ «خليل»، الضئيل ذي الساقين القصيرتين، والكتفين الضيقتين، والأحلام المجهَضَة الذي تفتتح به «بركات» سردها، في أولى رواياتها «حجر الضحك»، أن يستحيل ذلك المغتصِب المسعور الذي ينتقم من سنوات ضعفه وضآلته وهامشيته، فيغتصب أرملة تستجير به غير بعيد عن سرير صغيرها؟ قبل أن يحسم أمره بطردها من المنزل الذي لم يكن يوماً ملكاً له؟ كيف لخليل الضئيل، القليل، المبتلى بعشقه المِثْلي تعويضاً من نقص في بنية جسده ونفسه، أن يغدو أحد رجال تلك الحرب الملغزة، مدججاً بالمرافقين وقرارات القتل والنهب، وشاربين مهيبين، ونظارة شمسية سوداء، وسترة جلدية موَّهت ضيق منكبيه فمنحتهما عرضاً طارئاً لم يمتلكاه يوماً، كيف له أن يغدو سيّد



تستعيد «بركات» عملاً روائياً بعد آخر حكايات تلك الحرب الموجعة، كأنما تستمد من سردها طاقة لمواجهة احتمال تجددها

اللحظة ورجلها الذي لا يُجارى، وأية قوة مقلوبة على رأسها تلك التي تستولد سادة لحظتها من كائنات تلكأت على عتبات الرجولة طويلاً، أمثال «خليل»؟

في زمن تلبس فيه الأشياء ملامح نقائضها، زمن يملك قرار القول والفعل فيه نظائر خليل، يستحيل الوطن غاباً يتسيّده أشباه الرجال وأشباه البشر، ناس تصوغ أفعالَهم سلسلةُ نقائصهم وانكساراتهم وعقد نقصهم وهزائمهم، فيصوغون من الكراهية وحدها ملامح وطن آخر يسعدهم سقمه وتشقيهم معافاته، كراهية تبتكر حروب فتنتها الدينية والمذهبية والعشائرية... وتبتكر رجالها، وسادتها، ودعاتها، والناطقين باسمها:

«الكراهية الكراهية.

الكراهية أمي التي تحبني.

الكراهية لأتنفس جيداً.

الكراهية لتسري الحياة في عروقي.

الازمها.... الازمها كما ينبغي أن تلازمني الحياة.

إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين» (٣).

أن تسرد «بركات» زمناً ينضح بالكراهية، زمناً يستذئب الناس فيه قبل الكلاب، وأن تسرد معه كثيراً من الوقائع التي أنتجها، فهذا يعني بلغة تعي الطاقة غير المحدودة للفن على الإيحاء، ومراوغة المغزى خلف الظاهر والمعلن من الكلمات، رايةً بيضاء ممهورة بالحب تلوّح في سماء المعركة: أن كفى!

في حرب قطعان الذئاب التي تسير صفاً واحداً، لا يتقدّم فيه واحد على سواه، مخافة أن يفترسه الذي يليه (٤)، الحرب التي يأكل القوي فيها الضعيف، والمنتبه فيها الغافل، والمقيم فيها المهاجر، الحرب التي تنقلب فيها المعايير فيغدو المنحرف قائداً، والمنافق قدّيساً، والقدّيس داعية انتقام وثأر، في حرب هكذا شأنها، تطلق الكلمة المبدعة حمائم سلامها في غاب الشرّ الذي أُفلت من عقاله، علّها تلملم بعضاً من شظايا الوطن الذي لا يعرف أحدٌ كيف يتشظّى. ذلك أن صوت الكلمة المبدعة وسط الخراب ورجع الخراب له وقع صراخ الضحايا ورجائها في محنتها، وهي تتصادى في ضمائرنا من جهات العالم الأربع كي ننقذ ما تبقّى.

إذ كيف لوطن أن يكون وطناً وهو يسيج شرايين قلبه بقنابل موقوتة تتربّص ببراءة فريستها طفلاً أو امرأةً أو شيخاً أو عاجزاً..؟ كيف لوطن أن يكون وطناً فيما يبيح أسطحته لقنّاصة غدر تطبق على الأرواح لا فرق لديها بين عابر من «الشرقية»، أو عابر من «الغربية»..؟ كيف لوطن أن يكون وطناً فيما يمنح نفسه ومعناه لخطوط التماس والخنادق والمعابر التي لا تتيح لأحد أن يعبر..؟ أو هل يكون وطناً هذا الذي يدفع أفتى شبّانه وأكثرهم صلابة من ساحات الشهادة الحقيقية إلى أزقة الشهادة مسبقة الدفع، الشهادة المتلفزة، شهادة شرائط الفيديو، وعروضها العابرة أمام البصر والذاكرة، شهادة «فراخ القداسة الصغار» . كما يسمّيهم نصُّ بركات الروائي «أهل الهوى» الذين تُقَفِّصهم مكناتُ الأوطان الصغيرة... هؤلاء الذين أنسوهم أمهاتهم واستبدلوا أجسادهم الفتيّة بلغط الأنتينات (٥)،

الشهادة التي يتسابق إلى تصنيع أبطالها، وتكديس صفوف صورهم فوق الجدران وواجهات المحال ولوحات الإعلان، ساسةٌ مهووسون

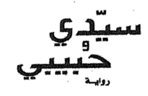
برفع أرصدتهم وأرصدة أحزابهم، أو جماعاتهم، أو شللهم، من الأرواح الفادية:

«يقطع كل البرامج ليظهر علينا. حين يملي علينا رسالته يكون قد غادرنا. ينظر إلى صورته على شريط الفيديو معنا. روحه الطاهرة القديسة تشاهد معنا جسده. نكاد نتلفت حولنا وهو يملي رسالته التي كتبها بنفسه والتي يقول فيها: إننا في الوقت الذي ننظر إليه ونسمعه يكون هو قد ذهب. حتى صرنا نعرف من طلته الأولى علينا، في التسجيل السيء والصورة المختلة الألوان، بأنه هو أحد قديسي الفيديو، الذين لا يرتجفون إلا على شاشاتنا أمام كاميراتهم الصغيرة بتقنياتها البدائية التي لا تقيم للشكل وزناً (٦).

فهل يوجد ما هو أشد قبحاً في الزمن الذي تؤرخه «بركات» وترويه وتعيد تخليق مفرداته ووقائعه، من تحوّل الشهيد إلى عُملة في بورصة الربح والخسارة تتسابق إليها الفرق المتنازعة؟

وهل يوجد ما هو أشد هولاً في الزمن الذي تؤرخه «بركات»، أو في أي زمن آخر، من أمٍّ لا يتيح لها زحام الهروب من جنون القصف أن تلتقط رضيعها الذي سقط منها، فيما هي تحشر نفسها مع عشرات الفارّين في حافلة مستعجلة، فتتركه هناك حيث سقط منها تماماً، مصعوقة وعاجزة إلا عن الصراخ، تتركه هناك حيث سقط منها، حياً، ونابضاً، يختلج بدفء صدرها الذي كان، قبل أن يشرع صدره لموته الأكيد...(٧)؟!

أم هل يوجد ما هو أشد هولاً في ذلك الزمن العجاب من تحول رمز





ديني للسلام والمحبة، إلى رمز للانتقام والحقد لإضرام نيران الفتنة وتأجيج لهيبها، شأن «حنة» «بسوس» الحرب الجديدة، القديسة التي تستنهض باسم الغيرة الدينية سعار الغرائز المنسية، فتهدر كل معاني قداستها وطقوسها وأعرافها وهي تستقطر الدم قانياً من زيت القداسة الراشح من صورة العذراء، سيدة السماحة والعفو (٨)؟

فذاذة الإيحاء:

يستطيع الكاتب الروائي أن يقول كلمته صريحة لو أراد، لكن الكلمة الصريحة في عرف الإبداع الروائي

> **هكذا الزمن الخراب يستلبنا حقَّ أن نكون كما يجدر بنا أن نكون بوصفنا بشراً، فنكون ما يريد لنا أن نكونه**

تجيء بغير صدى، كأنها صرخة ضائعة في بريّة. لأن منطق المعنى في الكتابة يغاير منطق المعنى في الحياة أحياناً؛ إذ يريك القولُ الصريح دلالة الكلمات وقوة نفاذها فتبترد قبل ملامسة مشاعر قارئيها. ولذا فإن «شهرزاد» الجرح اللبناني، التي لا تكفّ عن سرد حكايات دمارها المقيم لشهريار زمانها المسترخي على بساط غفوته الكسول، لا تملّ من استعادة روح الحكاية نفسها عن وطن فقد صوابه، وبين تضاعيف حكاياتها تبطن قولها المضمر: «لماذا حصل كل هذا»؟ وكيف لنا أن نمنع عودة ما حصل...؟

تناسخات ومسوخ:

تتبدل الشخصيات والوقائع، في الأعمال الروائية الأربعة، لكنها لا تتغاير كثيراً، لكأن قوة الشرط الشائه في تخليق شخصياته، تفوق قدرة الشخصية الإنسانية على الوجود بوصفها شخصية من لحم ودم وروح وإرادة؛ إذ تتلامح تحولاتها بين نص وآخر، أقنعةً شاقّة ولَدِنة على نحوٍ تعجز معه عن تمويه الحضور المتكرر لها، بوصفها خياراً محاصراً في احتماليّ وجود لا ثالث لهما: أن تكون الذئب أو فريسته، أو ألا تكون أبداً.

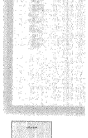
هكذا الزمن الخراب يستلبنا حقَّ أن نكون كما يجدر بنا أن نكون بوصفنا بشراً، فنكون ما يريد لنا أن نكونه.

لا شيء يمكن الاعتداد به يمايز «وديع» في «سيدي وحبيبي» عن «خليل» في «حجر الضحك»، فلكليهما تاريخ من خصاء قاهر، وتاريخ من يقظة رجولية قاتلة، وبين عطالة الأول، والانفجار الصديدي للثاني يضيع الرجاء. ذلك أنَّ للزمن الخراب سخريته وصخب قهقهاته وهو يسجن مصائر الناس على مقاس خرائبه؛ فوديع المسكون بعقد نقصه، التي تمتد من الجسد

ذي التركيب شبه الأنثوي، الحرون على عتبة رجولة لا تجيء، وديع الذي يمقت ويستحي أن يكون ابناً لرجل يعمل كي يعيش وتعيش عائلته بكرامة تليق بالأسوياء من البشر، وديع الذي يقهر جسده الحرون بتحوّلات قسرية نحو كل ما يؤكد حضوراً مغايراً في عالم لم يكن يعترف به، والذي يغدو بين عشية وضحاها سيد لحظته، مستثمراً دهاء شيطانياً، ووصولية يلذّ لها أن تتسلق جثث الآخرين، هو نفسه «خليل» المنسي خلف ضآلة جسد مخيّب وعشق مِثلي يبدّل موضوعه، لكنه لا يبدّل هواه، «خليل» الذي يستنهض رجولة القتل والاغتصاب والفحش التي تكتشف موضوعها في أضعف كائن وضعته المصادفات في طريقه، كي يكون جديراً بقيامته المبتغاة أو بولادته الجديدة... فأي زمن عجائبي هذا الذي يكرر طقوس عقمه وفحشه ويتكرر...؟

الحب الهالك المهلك:

في «أهل الهوى»، محطة البوح المحاصر بالعشق الذي أنتجه، أو أجهضه. وما من كبير فرق بين الحالَين. زمنُ الحرب، يغدو الاستيهام ورطانة القول والتباس دلالاته بديلاً من لغة تنشد المعنى وتوصِلُه، حيث فعل القتل يختلط بنقيضه في أعماق القاتل، أو ما يُفترض أنه قاتل.. حتى الوجود الحقيقي للقتيلة يغدو ملتبساً بانتفاء وجود قتيلة أساساً، أو حبيبة يتوحد فيها فعل الحب وفعل القتل.



في «أهل الهوى»، نحن أمام مريض نفسي يتذكّر، لكن ما هو الحقيقي، وما هو المتوهَّم من هذه الذكريات؟ ذلك ما لا يفصل فيه الخطاب السردي، لأن الحب الذي أنتجته حرب غير مفهومة، يصعب أن يكون مفهوماً. ومن هنا فإن سطور الغلاف الأخير تبدو مربكة للدارس المدقّق؛ ذلك أنها تغضّ الطرف عن المساحة المتنازَعة بين الحقيقة والوهم في كل ما يجيء به هذا النصّ، فالمحكي كله ليس سوى نسيج سارد رهين لوثته العقلية؛ ومن ثَم فمن الأرجح أن يكون محضَ استيهاماتٍ مريضة ليس إلا:

«ربما لم أقتلها، أشك عميقاً بأني أمسكت رأسها ورحت أضربه على الحجارة حتى شجَّ وماتت، أشك في قدرة جسمي على هذا، وأشمئز منه. لم تكن هناك حين هشلتُ في الوعر ووجدني الشابان اللذان اختطفاني إلى المنطقة الغربية. لم تكن هناك ليس بسبب أنها صعدت إلى السماء، بل ربما لأني لم أقتل أحداً» (٩)..

على الرغم من ذلك، فالعبرة حاضرة في دلالة الإيحاءات الماثلة في موضوع السرد نفسه، سواء أكان استيهاماً لسارد مريض العقل أم فعلاً متحققاً، فالقتل الذي يمارسه المحب، القتل الوحشي، الذي ينفي في وحشيته أي تفسير صوفي لدلالته، هو في أحد وجوهه فعل تنشده الذات، وتسعى إليه، بوصفه نيّة وعمداً يستوجب مسؤوليتها الأدبية، حتى حين تتحرر فيه من مسؤوليتها القانونية.

إنه مرة إثر أخرى، الشرط الخاص للحرب الخاصة، التي تزري بكل المعاني المعهودة للحب والمحبين، فتسلُخ المحبَ بنية القتل العمد المبيت أولاً، وبكامل النية على إنجازه بوحشية لا تعرف الرحمة ثانياً، الشرط الذي تنقلب فيه المعايير فتُهدر المسافة بين القاتل والحبيب، أو بين هوس السفّاح وهوى العاشق.

> **في «أهل الهوى»، نحن أمام مريض نفسي يتذكّر، لكن ما هو الحقيقي، وما هو المتوهَّم من هذه الذكريات؟ ذلك ما لا يفصل فيه الخطاب السردي**

على الرغم من كل المفردات التي تنزلق بمعنى الرسالة إلى مساحات كثيرة مضببة في «أهل الهوى» على نحو خاص، فإن إعادة «الانزياح» الحاصلَ فيها إلى موقعه الصحيح كفيل بكشف خطاب المرسِل ومغزاه، وجلاء الملتبس في رسالته، التي لا تخرج في النهاية عن المكاشفة بوقائعُ زمن الخراب الذي يلهج به السرد على اختلاف محكياته.

زمن تخييلي ينتج تفاصيله من رحم المعيش والمعانَى والجاثم بشروره كابوساً لا يريم. ولذا فدلالته قد تُشْكِلُ على القارئ أحياناً، إذ يبدو وكأنه يصادر سلفاً على كل أفق يتراءى قادراً على فتح نافذة، أو كوّة أملٍ في خلاص حقيقي. لكن المعنى المضمَر في النص، ككلّ نص بوصفه فناً، يحيل القول في تشابه مفرداته وتناظرها وتكاملها على مساحة الخطاب الروائي متعدد العناوين مقولةً تنتج مغزى واحداً، إنسانياً ووطنياً ونبيلاً بما فيه الكفاية، يتجدد مع كل حدث جديد تنتجه سرود «بركات»، مادامت الحرب لا تزال تترصّد فرصتها المواتية للانقضاض من جديد. مغزىً يقطر إدانة لكل ما جاءت به هذه الحرب، وما يمكن أن تجيء به نُذُر في الغيب تتسعّر هنا وهناك، تتوعّد بما هو أشد هولاً بكثير.

ضلالة الانحياز وعدالة الضحية:

أن تكون ضد الحرب ومنطقها، فهذا يعني أن تكون «لاؤك» قوية وقاطعة في وجه دعاتها ومروجيها من أية جهة جاؤوا؛ أي: ألا تنحاز إلى فريق دون آخر، لأن انحيازك هو مفتتح كل المعارك اللاحقة وزناد شرورها وشراراتها، مهما ادعيت من عدالة انحيازك؛ إذ ما من فريق يرى نفسه خارج صواب رأيه، وضرورة سيادة مطالبه وشروطه قبل سواه، أو دون سواه.

ما تفعله «بركات» بغير كلل، وهي تلاحق وقائع زمن الدمار الوطني العميم وتجلياته في رواياتها الأربع هو أنها ترفض الانحياز إلى أيٍّ من فرق الصراع وأحزابه، ترفض أن تكون عتلةً رافعة في آلة الحرب التي تدينها، لذا فهي تعرّي الحرب، ورجالاتها وقراراتهم وممارساتهم وطبائعهم وانتماءاتهم، والقوى الداخلية والخارجية التي تقف وراءهم، أو تدفع بهم إليها. تعرّيها في اختيار لا رجعة عنه: أن لا انحياز. هكذا تتكشف الحرب الأحبولة بغير رتوش أو أوهام، حرباً هي الشرّ كله مهما ارتفعت في سمائها من شعارات مضللة. ولذا فإن كل من ألقى أو يلقي حطبة أو عود ثقاب، في موقد نارها أو رماده، هو شريك في مأساة تدمير الوطن ومعناه.

لكن حياد «بركات» ليس حياداً سالباً ينفي قدرة التمييز لديها؛ فهي في حيادها تعلن انحيازاً خاصاً يمنح حيادها فعاليته، هو انحيازها إلى ضحايا الحرب على اختلاف انتماءاتهم. حتى أولئك «الشهداء المتلفَزون» صنائع الوعي الزائف، الذين تسترسل في إزاحة النقاب عن أوهام الشهادة في موتهم، في كل من «حجر الضحك» و«أهل الهوى»، هم ليسوا سوى أحد تجليات هؤلاء الضحايا، تجلٍ ضللته تعبئة دوغمائية حجبت غاياتها فدفعت بهم إلى موت لامع ملوّن، أوهمتهم ببريق الشهادة التي تنتظرهم فيه. وما كان للشهادة أن تكون كذلك يوماً. إذ كيف يكون قتل النفس التي حرّم الله استشهاداً في عرف الرب أو عباده؟

حياد «بركات» ليس حياداً سالباً ينفي قدرة التمييز لديها؛ فهي في حيادها تعلن انحيازاً خاصاً يمنح حيادها فعاليته

خِيارات الدروب المسدودة:

تتجاذب البشر في شرط الحرب الأهلية الجائرة خيارات تبدو وكأنها تتآزر في حجب أفق الخلاص الحقيقي؛ إذ يكون عليهم إما قبول منطقها والتخلي معه عن كل المعايير الصائبة في الانتماء إلى الوطن؛ أي الانخراط التام في جريمة توطين لغة الشقاق والفتنة والانتقام والدم بين أبناء الوطن الواحد؛ شأن «خليل» و«وديع» و«يوسف» و«الأخ» و«الأستاذ» و ما أنزله الله من ألقاب ونعوت جادت بها الحرب الأهلية، أو الهرب بعيداً والتماسُ أمكنة أخرى وأوطان أخرى وبشر آخرين؛ شأن «سمعان» في «أهل الهوى»، و«نزار» في «حجر الضحك»، وأختَي «حنون» في «حارث المياه»، وشأن «بركات» نفسها وآلاف المواطنين اللبنانيين الذي فاض بهم وطن الشقاق ورمى بهم بعيداً على ضفاف «السين» أو «التايمز» أو «المسيسيبي» أو سواها من ضفاف العالم ومطارحه، أو أن يقيم في المساحة المؤقتة بين الفريقين ينشد حباً مستحيلاً في زمن الكره؛ شأن السارد في «أهل الهوى»، و«خليل» في «حجر الضحك»، قبل أن يفيض به كيل الكساد فيختار أن يكون قاتلاً لا قتيلاً، في وقت طفح فيه جبروت القتل ففاض من مآقي البشر وأنفاسهم.

وإذ تدأب «بركات» بغير كلل على المكاشفة بهذه الإعاقة الوطنية، فهي تحفر بدأب لتكشف عن الجذور المستترة في الأشياء، لتعرية جوانب نفعية خاصة في تفجير الفتنة أو تسعيرها يسعى سادة الحرب إلى تعميتها وتمويهها:

«ينهبون ثم يقصفون لمنعنا من إنقاذ بضاعتنا. كل ذلك محسوب، هذه حرب للنهب، ليست حرب رجال، كان يقول عبد الكريم غاضباً، هذه مؤامرة، مخطط جهنمي. سنجد كل محالهم فارغة ومحالنا محروقة منهوبة.» (١٠).

في «حارث المياه» ثالثة رواياتها، تعاين «بركات» خراباً آخر مضى بالأمكنة وملامحها، لكنه أبقى على شيء من يقين، أو وهْم يقين في نفوس الناس، هي حالة هروبٌ إلى حيث الجمال، وهْم الخلاص الوحيد المتبقي لـ «الحاج نقولا» تاجر الأقمشة، وسط خرائب زمانه. فهل يمكن الركون إلى عالم من حرير، عالم يُفسِحُ لاستعادة أزمنة جميلة مفتقدة، هي سلاح المكتوي بقبح زمانه و حرائقه؟

عبثاً يحاول «الحاج نقولا» وقد عثر على لفائف حريره وأقمشته الأصيلة، سليمة في الحجرة السفلية من متجره المحترق المدمَّر، أن يواجه، بتشييد وتحصين مملكة جماله الخاصة من هذه الحرائر وسواها من أصائل الأقمشة التي تشعّ الجمال والرخاء والطمأنينة في النفس، دمارَ زمن القبح المتناسج مع شيوع هجائن الأقمشة الرخيصة الحارقة: «الديولين» و«التركال» و«الأطلس» ومثيلاتها، من الخلائط التي صاغها نزوع بشري شائه إلى جمع ما فرّقه الله.

هكذا تسعى رواية «حارث المياه» إلى استعادة زمن جميل يستقوي به «الحاج نقولا» سليل مفاهيم مهدورة لعلاقة بائع الأقمشة بالأصالة والجمال وتناغم

الجسد والروح، على خرائب زمن آخر يحاصره بقيم شائهة أنتجتها حرب ضلّت فيها كل القيم وطاش صوابها. لكن كل شيء يبدو عبثاً؛ فمَنْ صنع ذلك الزمن الجميل قد مضى إلى غير رجعة، حتى «شمسة» الرجْع المتبقي لأصالة الأشياء، الأثيرة التي لهج العمر بعشقها، هاهي تمضي أيضاً في لحظة اكتمالها إلى غير رجعة، فما يتبقّى على مدّ النظر والذاكرة سوى مسرح خاوٍ إلا من اسمنت فلاة تمتدّ بغير نهاية، مزروعة بعشرات الآلاف من الكراسي الفارغة، أمام بحر من سديم أو سراب، ولا أحد سوى بطلنا المستوحد مثل قطاة غادرها سربها، يفكر في وحشة خيبته ووحدته كيف سيحرث الماء من جديد:

«بين وقت وآخر كانت عيناي المنبهرتان تريانني صفحة رقيقة من الماء تغمر كامل هذه الفلاة الباطونية فأرى السماء وقمر أيلول البهي منعكساً، ويعنُّ لي، هكذا، أن أقوم وأركض في كل الاتجاهات، أن أحرثها حرثاً. ثم أقول لنفسي علام أعود إلى ذلك، ألم أقضِ حياتي كلها أحرث الماء؟

أليس هذا ما فعلناه دوماً يا أبي؟ (١١).

مرير بغير شك أن تكتشف بعد فوات الأوان أن كل سعيك وعشقك وجهدك للحفاظ على الأصالة والحق والخير والجمال وكل القيم النبيلة في الحياة، لم يكن سوى حرث مستحيلٍ في الماء.

لكن التشّوه الحاصل في زمن الحرب يمسح بأصابعه المتقرّحة وعدواها شديدة النفاذ الملامحَ الجميلة للبشر الأسوياء، فيستعمر التشوهُ دخائلَهم ويغلبهم على أمرهم. كأنه قَدَر «عُمْلة» القبح والفساد الرديئة، أن تطرد أبداً «عُمْلةَ» الجمال والقيم الأصيلة...!

في «حارث المياه»، يواجهنا عقم الخيارات التي يحسب فيها صاحبها أنه قد غدا بمنجاة من الدمار الحاصل،

التشّوه الحاصل في زمن الحرب يمسح بأصابعه المتقرّحة وعدواها شديدة النفاذ الملامحَ الجميلة للبشر الأسوياء، فيستعمر التشوهُ دخائلَهم ويغلبهم على أمرهم

فيما هو يدفن رأسه بغريزة النعام في أعماق مهالكه، أو يحاول مساراً شخصياً حراً وطليقاً داخل أسلاك الوطن الشائكة. وبذلك فإن مشروع «الحاج نقولا» في خلاص شخصي وهو يعتصم بأسوار مملكة الجمال التي أحكم تشييدها لنفسه أو حول نفسه، مبتغياً منجاته الفردية، على الرغم من الشرط العام الذي لا يمنح خلاصاً فردياً لأحد، يستحيل شرنقةً قاتلة، ويستحيل صاحبه ملتاثاً آخر، ليس من كبير فرق بينه وبين السارد المشخّص غير المسمّى في «أهل الهوى». ومن ثم، وبدلالة المغزى في الفن، فإن الفارق الذي يتلامح في البداية شاسعاً بين «الحاج نقولا» في «حارث المياه»، وأبطال الروايات الثلاث الأخرى لـ «بركات»، يُختزَل تماماً في خاتمة المطاف إلى وجوه تماثل واتفاق كثيرة مهما طفا على السطح من وجوهه.

أوهام التحول وتراجيديا النهاية:

في رابعة أعمالها «سيدي وحبيبي» يستدير السرد على نفسه، فتلتف خاتمة الروايات على أولاها في دلالة جديدة تغاير تلك التي احتفت بها روايتها الأولى «حجر الضحك». فإذا ما كان «خليل» في «حجر الضحك»، قد حقق ولادته ونصره الجديد، بانتمائه النهائي إلى زمن الكره وتحوّله قاتلاً ومغتصباً نموذجياً لا يرفّ له جفن، فإن «وديع» في مساره المشابه، يسجل هزيمة هذه الولادة وأفقها المسدود في خاتمة مغايرة؛ فوديع الذي يبدو وكأنه استعادةٌ تخييلية لخليل : في عقد نقصه بسبب خلل ذكوري ما في البنية الجسدية.. وعجزه العضوي في زمن الفعل أحادي اللون المستقطَب بين حدّي الذئب أو الفريسة.. وعمله الجراحي الذي يحرر جسده من ركام تأسّناته المزمنة.. وولادته الجهنمية في استذئابه اللاحق؛ أي اعتناقه لغة الحرب القائمة والوصول إلى موقع قيادي في فرق القتل والتهريب والاغتصاب فيها...إلخ، وديع هذا، يخرج في خاتمة مساره على السكّة التي استمات للسير عليها. السكة التي اطمأنَّ إليها سلفه خليل تماماً. فقد أقفل السرد في «حجر الضحك» على ولادة خليل الجديدة قاتلاً ومغتصباً؛ أي ابناً نجيباً لزمن شرائع الغاب، لكن خاتمة «سيدي وحبيبي» عادت بولادة وديع المماثلة إلى الزمن الأول الذي غادره؛ إذ استعاد حقيقته؛ أو صورته الأولى، بعد هربه من بيروت إلى «قبرص» بعد أنْ بلغه أنَّ ثمة من يعدّ لاغتياله في بيروت: استدارة جسده؛ أي مظهره الأنثوي الذي طالما نفر منه وسعى إلى الخروج عليه.. ضعفه وخوفه في نوبات رعب وحمّى هاجمته منذ كان على ظهر السفينة التي نقلته إلى «قبرص»، بقدْر ما هاجمته بعد وصوله إليها، وبخاصة في علاقته بمدير الشركة الفرعي الأول في «ليماسول» حتى بعد موته.. إحساسه الدوني بالتبعية إلى الأقوياء، إلى من هم في الأعلى؛ إذ توهَّمَ أن المدير الفرعي البديل للشركة رجلٌ قوي يستطيع أن يكون له «السيد والحبيب»، قبل أن يتكشف له حجم الخديعة في كل ذلك؛ حين يتبصر أخيراً بوضوح تام مرة واحدة ضعف هذا البديل ودونيته وقبوله للذل والإهانة باستسلام مطلق.. واستعاد . وهو الأهم في سياق ارتداده إلى زمنه الأول . حنيناً وشوقاً جارفين إلى صديق الطفولة أيوب، الذي كان يمثل في جوانبه كافة (الفقر، الطيبة، النقاء، الاستقامة) الحياةَ التي خرج عليها جملةً وتفصيلاً.

إن هروب وديع المتكرر، من بيروت إلى «لارنكا»، ومن «لارنكا» إلى «ليماسول»، ومن «ليماسول» إلى بلد مجهول تترك الرواية استنتاجه للقارئ، لَيُؤكِّدُ ارتدادَه التام عن تحوله؛ أي أنسنته بعد استذئابه، على العكس من مآل «خليل» في خاتمة «حجر الضحك» الذي يحقق تحوّلَه النهائي فيها بغير ندم أو تردد، وهو يَنْقَضُّ بغير رحمة على فريسته الضعيفة، الجارة الأرمل التي سبق أن استجارت به فأجارها، في فعل اغتصاب وحشي، يستعيد نص «حجر الضحك» دلالته البليغة في معادل سردي آخر لاحق، حين يركل خليل بوحشية مماثلة الهرَّ الذي سبق أن عطف عليه وآواه، قبل أن يكتمل المشهد بتقمصه التام شخصيةَ وفعلَ رجال الخراب وساسته (السيارة.. المرافق.. الشاربان.. النظارة الشمسية.. الجاكيت الجلدية ومنكباها العريضان.. إلخ).

وإذا ما كانت «سيدي وحبيبي»، رابعة روايات «بركات» وآخرة ما صدر منها، قد جاءت بعد أربعة عشر عاماً من «حجر الضحك»، فإن قراءة دلالية للصلة بين مغزى كل من الروايتين، تدفع إلى الاعتقاد، أن هذه الرواية قد جاءت كي تكمل ما بدأته الأولى؛ أي أن تكشف مصير التحول السلبي، أو الولادة المقلوبة، وفقاً لتعبير د. فيصل دراج (١٢)، التي يحققها بعض الناس في زمن انقلاب المعايير، وانقلاب سلم القيم الإنسانية. وأن روايةً أخرى لاحقة عن الحرب وتحولاتها لن تكون مطروحة على لائحة الإبداع الروائي القادم لـ «بركات». بل إن خاتمة هذه الرواية تشجّع على تقدير الاشتغال الرباعي المتكامل لنصوصها الروائية، الذي تبدؤه بالتحول المفارق في زمن الحرب، وتنهيه بإقرار عبث هذا التحول واستحالته، إقراراً تراجيدياً يستحيل صاحبه في مصيره الغامض وجملة معاناته قبله شاهدَ دمار ذاتي، قبل أن يكون جواباً ميدانياً نافياً لإمكانيته، مهما أوهمَنا الشرطُ الخاص للحرب بهذه الإمكانية. بذلك فقد يكون مفهوماً أن تستنسخ «بركات» في «وديع» خليلاً وجملة تحولاته، كي تكشف في النهاية المصير المغاير الذي ينتظره، هو أو وديع، أو كل نظرائهما من أصحاب الولادات المقلوبة، في الحرب التي انقلب فيها الوطن ومعانيه رأساً على عقب. وبذلك أيضاً، تنغلق لغة التحوّل على نفسها، وترتدّ هذه الولادات إلى عماء رحمها الأول أو سديميته.

يجسّد وديع إذن، التحوّل الذي جسّده خليل، ويجسّد انكفاء هذا التحول وعبثه في آن. وشتّان مابين صوت وديع في انقلابه، وصوته في ارتداده:

يقول وديع في انقلابه الغابي في استيهامٍ سادي:

«أرتوي طلقة طلقة. وأنتفخ بقوتي وجمال جسمي. أشعر بعرفان عارم وأنا أنقل نظري بين الجثث. لا أشعر بأي تعب أو وهن أو ضجر، والطريق لا تزال تمتد إلى الأفق، والناس لا تزال تخرج من البيوت الصغيرة... يخرجون كأنهم يطلبون رحمة قتلي. فقط لحظة هلع قصيرة تخرج كبرق خفيف من عيونهم قبل أن أطلق الرصاصة. وموسيقى ربانية صاخبة تملأ المكان. موسيقى ربانية نازلة من قبة السماء تنزل علي، كأنها تباركني وأنا أرديهم واحداً واحداً...» (١٣).

المسافة بين خطاب الفن وخطاب الفكر كبيرة لا تقبل الاختزال إلى بضع «تيمات» بسيطة

ويقول وديع المرتد إلى إنسانيته، بعد فوات الأوان، في أزمة ارتداده وانسداد الدروب في وجهه:

«أبكي. أبكي من حرقة قلبي شوقاً لأيوب. كم أشتاق أيوب. يا إلهي. لا أريد شيئاً من هذا العالم سوى أن أرى وجهه.

أيووووب أناديه... أبكي بالصوت المسموع وأسأله: أين طابتنا يا أيوب، أين أقدامنا وأزقتنا. أين أنت، ومع من تُراني ألعب بعد اليوم، ومن يرافقني، يعيدني يا أيوب مساءً إلى البيت...؟ من يجرّني بيدي إلى البيت حين سيهبط الليل الذي سيهبط كل ليل...؟» (١٤).

في هذه الاستدارة/ العلامة، تكون بركات قد أمسكت طرف خيط الإجابة، ولم تكتف بإثارة الأسئلة المربكة، طرفاً هو البداية لوضع الأجوبة في نطاقها الصحيح، ينصّ على أن الركون إلى التحوّل الشائه في الزمن الشائه، هو إدراك خاطئ في جملته، للمآل الحقيقي للأشياء؛ فما يجيء بغير وجه حق، يذهب جفاءً ولا يمكث في الأرض. إنه تحوّل موقوت وعابر، لا بد أن يعود بنا، إذ تستعيد الأشياء حقائقها، إلى مواقعنا الأولى. لكن هل تنفع حينها تلك العودةُ أصحابَها؟ هذا هو السؤال الذي تغدو استدارة وديع معه إشكاليةً جديدة لا يسهل الخوض في نتيجتها، لأن المسافة بين خطاب الفن وخطاب الفكر كبيرة لا تقبل الاختزال إلى بضع «تيمات» بسيطة كما لفتتْ هذه القراءةُ فيما تقدَّم، فالفن الذي يتحدد بعمق أسئلته وجديتها، يثير السؤال ويحرِّض الجواب، لكنه لا ينتزع حق أحد فيه، على اختلاف قرّائه ومشاربهم وتوقعاتهم.

في هذه الاستدارة الختامية لوديع الفرد الذي أخفق في تحوّله، وأخفق في إنجاز ارتداده على هذا التحول، تكمن دلالة موازية، ربما تتجاوز في مغزاها حدود المعطى السردي بكثير؛ فهل يكون ارتداد الوطن إلى رشده وقد

أمعن في زمن خرابه، فعلاً مفوّتاً تقلُّ معه الفرص المتاحة لإنقاذ ما يجب إنقاذه، شأن ارتداد وديع في خاتمة «سيدي وحبيبي»...؟

إنه السؤال الصعب في الزمن الصعب.

بهذا السؤال الذي توحي به خاتمة رباعية الحرب. إن صحَّ التقدير باشتغال النصوص الأربعة وتكاملها بوصفها رباعية. التي صدرت أجزاؤها خلال أربعة عشر عاماً، تكون «بركات» الكاتبة اللبنانية الوحيدة التي قدّمت مشروعاً روائياً متكاملاً لا عملاً واحداً، ينظم رؤيتها إلى الحرب الأهلية، في منظور متماسك، يقوم على معاينة وقائعها، لاستخلاص العبرة منها، منظور يقوم على الثقة بالتاريخ والمستقبل ومآل الأشياء العادل، لكنه لا يستسلم لعطالة اليقين الناجز، بل يعرّي ويجاهر باحتمالات انحراف مسار التاريخ، وانحراف مآلاته، عبر تعرية واحدة من أشد حقب انحرافاته سوءاً.

بحرفية عالية، وبأداء خاص جداً ميّزته نكهة غير مسبوقة، تفاعلت وتآلفت فيها «تماكنات» (نظائر) معرفية وجمالية تنتمي إلى حقول ومصادر عديدة متباينة، قلّما التفت إليها «التخييل» العربي، أنجزت «بركات» خطابها الوطني والإنساني العميق، فيما كانت تنجز خطابها الروائي متعدد التجليات، التي لم تكف فيه عن كشف شرور الحرب الرجيمة، التي استباحت الوطن في أنبل معانيه، فصيّرته محرقةً ومنفى تتفكك فيهما كل لحمة للوحدة والتآلف والعيش الكريم المشترك.

لم يكن في صوتها أيةُ رنّة نَدْب أو تباك على ما حصل، بل كان مكاشَفة جريئة قادرة في بعض مفارقاتها على انتزاع ابتساماتنا، على الرغم من الحلكة الشديدة الجاثمة فوق صدورنا.

صحيح أن أحدنا لا يمكن أن يمتلك يوماً تفاؤل «كانديد» بطل «فولتير» (١٦٩٤.١٧٧٨)م، فيتوسّم خيراً خلف أشنع الشرور والمصائب (١٥)، لكنَّ فناً ينشد فعلاً وتأثيراً يضع نصب المخيلة والذاكرة حدثاً بحجم الحرب الأهلية اللبنانية وجملة نتائجها وترجيعاتها . الوطنية أولاً. سيبدو شديد البهوت، وضئيل القيمة والتأثير، حين يكتفي بالمنظور الخاص لمبدعه في رفض الحرب؛ ذلك أن على المبدع الروائي دائماً أن يكتشف معادلاته التخييلية التي تتجاوز رؤيته الشخصية وتفيض عنها، في مشاهد وأحداث وحوارات وشخصيات تستطيع أن تقبض على الأعمق والأبلغ في موضوعه.

أن تحكي عن الجرح، لا يعني أن تجرح نفسك، بل أن تعرف كيف ومن أين يمكن لك أن ترى الجرحى، على اختلاف تلاوينهم وانتماءاتهم رؤيةً أكثر وضوحاً وأمانةً ودقة.

ربما هذا ما فعلته «بركات» المهاجرة التي استطاعت أن تنظر جيداً، من وفي، أعماق هجرتها كي تتبصّر وتروي بحرارة وموضوعية في آن. ومع أنها قد عرفت كيف تحتفظ لنفسها في الغالب مما ترويه بموقع «السارد العليم غير المشخّص»، الذي يتوارى بجنسه وبكل ملامحه الخاصة خلف حقوق مادته السردية وجملة استحقاقاتها، وتلك هي إحدى مآثر تجربتها الروائية، التي غرّدت فيها خارج سرب السرد الأنثوي المسرف في الحقبة الأخيرة، فقد كان بوسعنا دائماً، ونحن نتأمل منجزها الروائي في أعمالها الأربعة أن نقف على حقيقة ندائها المتحرّق اللاهف المضمر، لإنقاذ ما تبقّى، وتجنيب وطن، مدنف إلى أبعد الحدود، هولَ انتكاسة جديدة ما تنفكّ ظلال شرورها تتخايل هنا وهناك.

• كاتب من سوريا
dr_jihad@hotmail.com

الهوامش والإحالات:

١ . بركات، هدى: رواية: «حجر الضحك»، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠م، ص٤٠.

٢. نفسه، ص١٢٢.

٣. نفسه، ص ٢٤١.٢٤٢.

٤. نفسه، ص٢٤٢.

٥. بركات، هدى: رواية«أهل الهوى»، دار النهار، بيروت، ط (٢)،٢٠٠٢م، ص١٤٨.

٦. المكان نفسه.

٧. نفسه ص ٦٩.

٨. نفسه، ص١٣٣.١٣٦.

٩. نفسه، ص ١٨٨.

١٠. بركات، هدى: رواية «حارث المياه»، دار النهار، بيروت، ط(٣)، ٢٠٠٣م، ص١٨.١٩.

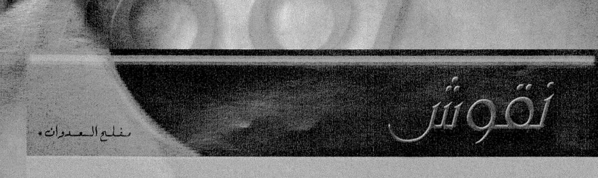
١١. نفسه، ص١٧٣.١٧٤.

١٢. ينظر: دراج، د. فيصل: هدى بركات، من تاريخ متداع إلى تاريخ لا وجود له، مجلة «نزوى» الفصلية،عُمان، العدد ٣٦، عام ٢٠٠٣م.

١٣. بركات،هدى: رواية«سيدي وحبيبي»، دار النهار، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٤م، ص٩١.

١٤. نفسه، ص١٤٢.

١٥. صدرت رواية «كانديد»، لـ فولتير، بالعربية عام ١٩٤٦م، عن مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة. ترجمة: لطفي فام.



مفلح العدوان*

سحر الشخصية

ليس من السهل مواجهة الشخص مع ذاته، وتحليله لعناصر شخصيته، ووقوفه على مسافة من السلبيات أو الايجابيات التي يحملها في كيانه، ويعبر عنها بالفعل، أو الكلام، أو العاطفة، وتنعكس بالتالي على مدى تأثيره أو تأثره بمن حوله.

ولعل الشخصية العربية هي من أكثر الشخصيات نفورا من تمرين المصارحة مع الذات، ورؤية محتواها عبر مرآة تقييمها لذاتها، أو تقييم الآخرين لها، وهنا أشير إلى معرفة الذات، والحوار مع الآخر، أو فهمه، وفك مناطق الغموض تلك التي تحجب الرؤية، وتلغي المعرفة، وتقلل من دور العقل والقلب في فرز الغث من السمين لتلك العلاقة التي ليس بالضرورة عند فتح الحوار معها/معه أن تكون المحصلة زواجا أبديا، أو فراقا سرمديا.

***

هذا المفتتح ليس للحوار مع الآخر المصنف تحت عنوان العدو، بل الحديث عن الآخر، أيا كان، من منطلق الثقة بالذات، والمعرفة المسبقة بذاتنا؛ هذه الأنا الحقيقية وليست التي نتوهمها، في ثنائية تجعل تحصين الذات، ومعرفتها، هي الخطوة الأهم، والعتبة السابقة، والمدعمة لخطوة الحوار مع الآخر، ووضع النقاط على الحروف في درجة الندية في هذه العلاقة، وكذلك مدى موضوعيتها وجديتها.

***

بين يدي كتاب «سحر الشخصية، وفروسية الذات» للزميل الكاتب ماهر سلامة، وقراءته حفزت فيّ محاولة الإجابة على بعض التساؤلات حول الذات والآخر، وقد تكون تلك المحاولات هي مغامرة باتجاه اجتراح تساؤلات موضوعية لإجابات وضعت مسبقا، وصار من المرفوض التساؤل حولها، فباتت بمرتبة المسلمات التي تحمل قداسة، ولها حرمات، ومن المحذور تجاوزها، أو الاستفهام حولها.

***

أول سطر من خريطة المحتويات لكتاب «سحر الشخصية وفروسية الذات»، هو مفتاح العنوان الذي وضعه المؤلف لكتابه الذي أراده «رحلة نسافر بها لفك الغموض ومحاكاة صوتنا الداخلي، الشخصية هي مصدر سحرها وبين أيدينا نقاشات عقلية وروحية جديدة في الثقافة الإنسانية العامة تثري تواصلنا مع أنفسنا، وأبنائنا، ومع أصدقائنا، وزملائنا لمواجهة أسئلة محيرة في العيش اليومي قد تعرقل قيادتنا لأنفسنا ولغيرنا». والمفتاح هنا، لهذا الكتاب هو في أنه في موضوعه/ عنوانه هو «فكر إنساني نقدي مسؤول عن إجابة تساؤل: كيف نصبح فرسانا في رحلة الحياة وصعوباتها؟» بعيدا عن قراءة الحياة من خلال أوهامنا الذاتية، وفق جرأة في التعامل بواقعية أن «مجال الحياة اليومية أوسع بكثير من حدود العقل، لأن للحياة اليومية أبعادا ومكونات غير مباشرة أخرى في داخلنا تدير إرادتنا، متعلقة بالخيال، والضمير، والوجدان، والعاطفة، والحرية».

***

هنا ليس المجال لعمل قراءة للكتاب، لكن من الممكن الإشارة إلى أهميته، وضرورة إيلاء هذا النمط من الكتابة والبحث أولوية في الساحة العربية، لصقل الشخصية، ومعرفتها بكل شفافية ووضوح، في سبيل تقوية المواطن الايجابية، والصحية فيها، ومعرفة النقاط السلبية لمعالجتها، وتجاوزها، ومن ثمة بعد ذلك تكون تلك الشخصية مهيأة لمواجهة واقعها، وإصلاحه، وفي الوقت ذاته الحوار مع الآخر، في الإطار الايجابي دون الاستلاب له، أو التقليل من شأنه، بمعنى وجود ندية إيجابية في التعامل هذا، ليتم في النهاية فرز موقف موضوعي، ومبني على أسس ومفاهيم واضحة وعملية وإنسانية أيضا.

ولعل الزميل الشفاف ماهر سلامة، مؤلف الكتاب، يلخص تلك الأفكار في مقدمته المكتظة بالشكر للذين آزروه في مشروعه هذا، لكنه أوجز الفكرة السامية للكتاب في عدة أسطر هي تقديم للكتاب، ولشخصية المؤلف، وبها أختم حيث قال: «ما ستقرأونه ليس من باب البروتوكول بل من باب ترسيخ مبدأ أهمية تقدير الذات، وتقدير الآخرين، وأهمية بذل الجهد في الأخذ والعطاء معهم ولهم، وأهمية تنمية الجميل المشترك فيهم ومعهم. في الآخرين تكمن صورتنا، وتتشكل صورهم فينا، في الآخر تكمن أسرارنا تأثراتنا، وصدى معانينا».

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

جمالية تشظي الأصول في المجموعة القصصية «مولد الروح» لزهور كرام

عبد الرحمن التمارة *

١-على سبيل البدء..

كثيرا ما يتجه النقد الموجه للمنجز الإبداعي الذي تنتجه المرأة صوب طرح قضايا إبستمولوجية محايثة للنص الإبداعي، بدل التركيز على هذا الأخير ودراسة أنساقه الدالة، وتفكيك مكوناته الجمالية والفنية. ولذلك، يتجه الخطاب النقدي للمساءلة النظرية لمفهوم «الأدب النسائي»، رغبة في ترسيخ وعي نقدي رافض لهذا المفهوم، أو مدعم تداوله، ضمن رؤية نقدية لا تخلو من ذاتية، تكون أحيانا مفرطة. أو يتجه -الخطاب النقدي- لإفراغ المنجز الإبداعي من أي معرفة نصية، تعبر عن تنوع الأنساق التي يضمرها النص الأدبي من زاوية هرمينوطيقية، لأنه يتم التركيز على النسق الذاتي، ويغدو النص ملتصقا بقضايا «الجسد» و«الذات» وكل ما هو أنثوي أو يشكل امتدادا له.



هذا يجعل الخطاب النقدي يتخلى عن مبدأي الملاءمة والدينامية؛ نقصد بالمبدأ الأول عدم الملاءمة المنهجية بين النص الأدبي والمنهج النقدي المقترح للمقاربة والتحليل، من منطلق أن الملاءمة تعبر عن وعي منهجي يجعل النص يفرض مقاربة منهجية خاصة به. أما ما نقصده بإهمال مبدأ الدينامية فيتمثل في النظر إلى النص الإبداعي ضمن شروط بيوغرافيا متعلقة بالمرأة، وليس ضمن شروط الثقافة المنتجة، التي تضمر أنساقا متعددة، وتعبر عن حركية النص الأدبي ونموه، وتمكن من منحه «هوية» خاصة ومميزة.

من هنا نتساءل: هل المنجز الإبداعي الذي تنتجه المرأة مغرق في الدفاع عن «الهوية الأنثوية»، وفي الانشغال بقضايا «الذات» و«الجسد»؟ وهل كل «ذات» نصية متصلة بشكل آلي بذات تجريبية أنثوية، أم هي «الذات» و«الأنا» بصيغتها الإنسانية ذات الامتدادات المتعددة والمختلفة؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن إبداع المرأة إبداع وكفى، وبالتالي وجب تفكيك أنساقه، وتأويل محمولاته دونما ربط ذلك، بشكل تعسفي أحيانا بالذات الكاتبة.

تقودنا الإجابة عن هذه الأسئلة لدراسة المجموعة القصصية «مولد الروح»١ للروائية والقاصة والناقدة المغربية زهور كرام، من منظور نقدي ينشغل بالنص القصصي، وليس بالذات المبدعة/القاصة، أي الانشغال بالنصية بوصفها «الشرط الذي يكون النص، طبقا لها، نصا»٢؛ وكل تأويل للذات فهو متصل أشد الاتصال بـ«الذات النصية».

٢-مولد الروح/تنويعات التشظي:

تبني القاصة المغربية «زهور كرام» في مجموعتها القصصية «مولد الروح» عالما سرديا قائما على التشتت والاختلاف واللانتظام؛ حيث يتشظى التجلي الوجودي للذوات النصية، ذات ملفوظ أو تلفظ، في بنية دلالية قوامها تأسيس الاختلاف والتباين، فيصير القص فعلا بانيا للتشظي؛ لأن «السرد يعمل على تجميع

التبعثر وتنسيق التناقض الظاهر أو يعيد تشكيل الأحداث المعاشة والمبعثرة في وحدة التاريخ ويمنحها الصرامة الزمنية»٣. تبدو الزمنية، هنا، مقترنة بسياق ثقافي متغير باستمرار، فخلافا للمنظور الميتافيزيقي الذي يبجل الروح ويجعلها مركزية في التحقق الوجودي للكائن الحي، ويمنحها الاستمرارية في السرمدية الزمنية رغم تلاشي الجسد، نجد الذات النصية في قصة «ومضة» مدمرة الروح ومدمرة الجسد؛ فالسياق الثقافي المعاصر كان وراء تبلور وجود إنساني موسوم بالتشظي، جراء التفاعل غير المتكافئ للأنا مع الآخر:

«انسحب.
بعنف فر من شفتيها.
ظلت قطرة لعاب شاهدة على أنه كان هنا.
اغتصب انتشاءها فيه. ما أعادت شفتيها.
بقيتا مقبلتين عليه.
هل علم أنه بنى جرحا؟ ربما دمر روحا.. ربما شعر.. ربما لم يشعر.. ربما» (ص٨).

إنه عالم التشظي؛ فالروح لم تعد عالما واحدا يدبر شأنها من لدن العالم الفوقي، بل انزاحت عن الأصل وصارت عوالم مختلفة ومتعددة تشكلها استعارة الحالة، مثل الحالة النفسية والوجدانية المعبر عنها في المقطع السردي. إن الذات النصية دالة على سياق ثقافي صار فيه التشظي جزءا من الحياة البشرية المعاصرة؛ لأنه يجعل الكينونة الإنسانية تنتهك «مبدأ الإطار المغلق»٤، الذي يقيم الوجود الإنساني على ثنائية ضدية ثابتة: جسد/روح. وهو مبدأ لا يخلخل هذه الثنائية على مستوى التمثل والحدود فقط، بل يعيد توزيعها على مستوى التكون والبناء، فيتفجر كل حد ويتشظى إلى عناصر متعددة، ضمن سيرورة دينامية تستقي أهميتها من جمالية الانتشار الكارثي؛ ونقصد به تحول النص القصصي إلى أداة فنية تحسس بتخلخل الأصول والثوابت، وتشعر القارئ بالتشظي الوجودي للعالم ككل، يقول السارد في قصة «ومضة»: «أن يدق قلبها. أن يزعزع أنوثتها، ويريك رتابتها. يشتتها، يبعثرها، جنون، ربما، شمس، لم لا، استرخاء وجودي... أن يهتز العالم من حولها.. وترى الفوضى.. تحياها في نومها وسريرها.. في اختيار ملابسها.. في الألم حين يصبح غصة تنفجر فجرا تبني نهارا» (ص١١).

العناصر المؤثثة لهذا العالم/ الوجود دالة على ديناميته وحركيته جراء صراع الأضداد

يظهر أن ذات الملفوظ الأنثوية تعيش تشظيا مضاعفا؛ الأول يعد تشظيا خاصا وداخليا، تحياه الذات على المستوى الوجداني. ويبدو أنه يتأرجح بين مستويين متقاطبين؛ مستوى رغبته وطموح تحققه، ومستوى رفضه وحلم تجاوزه. والثاني يعتبر تشظيا عاما وخارجيا عن الذات، يتجلى في عالم ميزته اللاانتظام والفوضى. لذلك يصير هذا العالم مرفوضا؛ حيث يوحي السياق القصصي بالرغبة القوية في ضبط الانفصال والتشظي الداخلي، بدل الانشغال بالانتهاء الوجودي الذي يعد هاجسا أساسيا في الكثير من أصول الفكر الميتافيزيقي، تقول الذات الساردة في قصة «حديث الموت»:

«العالم أمامي.. شيء صامت.. جامد.. ثلج.
هو الموت.
ولا شيء غير الموت.
إحساس أقام وسكن النفس.
-هذه ضريبة التعب» علق زوجي». (ص١٣)

فالموت تخلى عن عرش الرعب، ولم يعد لحظيا؛ أي متصلا بلحظات قصيرة تفتت الجسد وتهدمه، إنه قانون التحول الذي تؤطره ثقافة الرعب المنبعثة من كل شيء محيط بالذات الإنسانية المعاصرة، كما تدل عليه استعارة الموت المنتشر في كل الأشياء. وإذا كان «الصمت» و«الثلج» و«الجمود» قد اقترن، في الرمزية الرومانسية، بفضاءات الملاذ والرغبة، بناء على جمالية الممكن، فإنه في هذا النص القصصي يصير عند الذات الأنثوية مقترنا بفضاءات العنف والامّحاء الوجودي (الموت). وهذا يعبر عن ارتباط الذات الإنسانية بواقع متغير باستمرار، فصارت تتمرد على الثقافة المألوفة في الرمزيات الرومانسية والميتافيزيقية وغيرها، وتقوض أصولها، أو تزيحها لصالح العناصر المتقاطبة معها؛ لأن ذلك من شأنه أن يحقق «إبداعيتها»، ما دامت «عملية الإبداع هي هذا الهروب الجريء من النماذج التقليدية، لا لأنها تقليدية بل لأنها ميتة، مستنفدة»٥.

من هنا فإن العناصر المؤثثة لهذا العالم/الوجود دالة على ديناميته وحركيته جراء صراع الأضداد، لكنها بالمقابل تعد استعارة بليغة لتشظي «الروح»، مما يعبر عن التيه والقلق الوجودي للذات الإنسانية، من منطلق «أن عملا أدبيا ما، هو أحد هذه المقادير الدنيا التي يتبلور فيها الوجود ويتخذ شكلا ويحظى بمعنى: ليس شكلا ثابتا، ولا محددا، وليس في صلابة السكون المعدني، إلا أنه حي مثل الكائن الحي»٦.

لهذا تعمل النصوص القصصية في مجموعة «مولد الروح» على كشف مظاهر التشظي الوجودي للكائن الإنساني، وإن كان ظاهر النص يعبر عن الانشغال القوي بالكائن الأنثوي، بما فيه تشظي سلم القيم، ومنها القيم الفكرية. فكما هو معروف أنه في الصيرورة التكوينية للمجتمعات ارتبط المثقفون والمفكرون بوظائف توجيهية وتربوية وتنبؤية وتثقيفية..، عبر بلورة أنساق معرفية هادفة وبناءة، وقيم فكرية نموذجية وهامة، لكن يبدو أن هذه الوظائف قد انشطرت وتشظت، فأنتجت قيما مظلمة لأنها انفصلت عن أصلها التنويري، وهو ما نلمسه في قصة «بحر الرفاعي»، من خلال الحوار بين «دكتور» وباحثة ومفكرة تطمح للظفر بتوجيهات «الدكتور» وملاحظاته حول مخطوطها وكتابها المرتقب حول العولمة، يقول السارد: «ترك النرجيلة جانبا، هم بمد يده إلى يدها.. أزعجتها رائحة النرجيلة.. صارت قريبة من التقيؤ.. شعرت بالبرد.. فالجو شتاء.. والمقهى يطل على البحر.. الدكتور بحر أحمرت عيناه.. انتفخت وجنتاه.. رأته رغبة منتصبة مقبلة عليها.. فتشت عن حكاية تفتت بها الرغبة الجامحة نحوها.

ابتسمت.. ربما تخفف من انفجاره.
-تسهر هذا المساء مع المخطوط؟
-سأسهر معك.
-مع أفكاري.
-مع عينيك.. أنا جئت من أجلك.. منذ رسالتك الأولى رغبت أن..
حاول الاقتراب أكثر.

ابتعدت عنه أكثر.
في الصباح،
وجدت في مكتب الاستقبال ظرفا باسمها..
فتحته.
وجدت مخطوط عولمتها ورسالة قصيرة: «أتمنى لك السعادة مع العولمة» (ص٢٩ -٣٠).

مشهد حواري يعبر عن التشظي الرهيب لقيم المثقف، وانزياحها عن الأصل؛ حيث تجاورت في «روحه» قيم التوجيه والتنوير المطلوب تحققها الفعلي، إلى جانب قيم الإظلام والحس الغريزي المطلوب الترفع عنها. وهو ما يعبر عن صدمة ثقافية معاصرة؛ لأنه إذا تأملنا التناص داخل هذا المقطع لوجدناه يشتغل من منظور تخييلي استرجاعي، لكن من زاوية مخالفة للحوار الشهرزادي، لأن حكاية شهرزاد كانت إرجائية للموت، أما حكاية الذات الأنثوية الباحثة، هنا، فهي لإرجاء الرغبة والغريزة. وبالنظر إلى الكينونة الوجودية العامة للكائن البشري، يصير المقطع السردي السابق دال على انفصال الذات المثقفة عن ذاتها، أو تشظيها إلى ذوات مختلفة، فيتضايف داخلها «أنا المثقف» المؤمن بقيم التحرر والحداثة والتقدم... و«أنا المثقف المضاد» الذي يكرس قيم القيد والتخلف والتعهر... في سياق ثقافي معبر عن تشبع الكثير من المثقفين والمفكرين، خارج مقتضيات الجنس، بثقافة «الوعي الشقي» بمفهومها الهيغلي.

ويصل التشظي الوجودي في المجموعة القصصية «مولد الروح» حينما يولد الموت الحب، فبدل إعلان الحداد في مقام الموت يتم كشف مشاعر الحب والوفاء؛ إنه زمن تهيمن عليه ثقافة الإضمار والإظهار المفارقة، حيث تهيمن الأولى في لحظة تتطلب الإفصاح، وتتجلى الثانية في زمن يفرض الإخفاء، مما يعبر عن تعايش الأضداد وتصالحها في لحظة واحدة، تقول الساردة في قصة «عند عتبة الدار»:

«لماذا يبكون؟ لماذا تمزق مي فاطنة ثيابها؟

تنثر أمي أذني.. اليسرى.. احمرت أذني.. أوجعتني. لكن، لم أبك. بقيت ملتصقة بالجلباب.. أشاهد مي فاطنة وهي تمرر بنطلونا رجاليا على صدرها وتمسح به وجهها.. تشمه.. تحضنه.. تحوله رضيعا.. تخرج تدييها تمسح بهما البنطلون.. يتعالى الصراخ.. عويل النساء يصم الآذان عندما انفتح باب غرفة وخرج منه صندوق يتبعه رجال وهم يحثون النساء الباكيات النادبات على فسح الطريق» (ص٣١). إن الملابس هنا علامة على الذات الفانية، التي تبدو حاضرة ومستمرة عبر علاماتها الدالة؛ مما جعل الذات الباقية تحقق التحاما مع الذات الفانية. فهل هذا يعني أننا أما التشظي الوجودي المنتج؟ أم أمام تشظي عاطفي تعبر عنه الثنائيات المتقاطبة: حب/موت، لا حب/حياة؟

التشظي في المجموعة القصصية «مولد الروح» يعد مدخلا هاما للتنصيص على اكتشاف ذوات -الأنا أو الآخر- مثقلة بالمعاناة والمآسي والأحزان

وإذا كانت غاية «الأدب كوظيفة وجودية، البحث عن الخفة كرد فعل على ثقل الحياة»٧، فإن قصة «حلم» تستثمر التشظي في بعده الفكري؛ لأنها تميل صوب تخليص الذات من ثقل الوجود المعقلن، والجنوح بها صوب الخفة، تقول الساردة: «التفت، التقيت وهجا أضاءني. رأيتني في عينيه أرقص.. رأيت ألوان القزح تهاجرني وتقيم حفلا كرنفاليا في عينيه.. شعرت بالبرد.. اكتشفتني كما ولدتني أمي.. أرقص والقزح في عينيه يراقصني والروح أراها وهجا يلون الرقصة التي يصير بين ذراعيه شمسا.. صار المكان جمرة.. التقطها.. استغربت عذوبتها تسيل بين نهدي.. ماء مخضبا الروح..» (ص٤٨). إن الحلم يجعل العالم القصصي يزحزح المألوف، ويجسد رمزية الممكن، في ظل واقع الصحو؛ مما يعبر عن واقع ثقافي تتأجل فيه جميع الرغبات، ويمكنها أن تتأجل كذلك حتى في الحلم نفسه: «ماذا تشربين؟

أشتهي عصير الثلج.

وهي تمد يدها لتأخذ الكأس شعرت بيد خشنة. كان زوجها يوقظها من النوم» (ص٥٤/ مولد الروح). إنها لحظة عبور عتبة الحلم دونما تحقيق للرغبة التي ظلت مؤجلة، فالرغبة في شرب عصير الثلج، باعتباره استعارة للاحتراق الداخلي وجدانيا وفكريا، يعبر عن قلق الذات وتدمرها، فضلا عن الإيحاء بهشاشة «روحية» جراء تنوع الشروخ في الكينونة الذاتية.

يظهر أن التشظي في المجموعة القصصية «مولد الروح» يعد مدخلا هاما للتنصيص على اكتشاف ذوات -الأنا أو الآخر- مثقلة بالمعاناة والمآسي والأحزان، بغية تجاوز كل هذه الإكراهات صوب بناء وجود متوازن؛ لأن السيرورة الوجودية للإنسان تظل مفتوحة دائما على التحول والاختلاف. كما أن الإعلاء الرمزي من شأن الشتات والفوضى من شأنه أن يحفز الذات الإنسانية على تبني البديل الإيجابي في الحياة، من منطلق أن «كل الأشياء الجميلة تحث بقوة على الحياة، وكذلك يفعل كتاب جيد كتب ضد الحياة»٨.

٣-مولد الروح/تشظي البناء القصصي:

يتجلى هذا الملمح في المجموعة القصصية من خلال تفجير الحكاية واللغة؛ تفجير يفضي إلى خرق النقاء الأجناسي، وتلويث أسطورة الجنس الأدبي الخالص. ولذلك فربط نصوص «مولد الروح» بالجنس الأدبي القصصي غايته المساهمة في توجيه القارئ صوب مقولات وشروط انتظام النص، بحكم أن «الأجناسية عامل منتج لتكوين النصية»٩.

بيد أن متأمل قصص «مولد الروح» يدرك أنها تخلخل مبدأ التجنيس داخليا وليس على مستوى التعيين الخارجي؛ حيث يستمد الحديث عن تشظي الأصل الأجناسي للنصوص القصصية مشروعيته من استراتيجية محكيها، الذي يقوم على الحلم والتأمل. هكذا، تتبنين بعض النصوص القصصية على محكي سردي قوامه التأمل في العالم، وليس حكي «قصة» ذات بناء سردي تراتبي الأحداث، فيغدو المحكي التأملي أداة فنية لكشف التشظي العام والكلي للعالم المحيط بالذات الساردة، جاء في قصة «ومضة»:

«في ثوان،
معركة اندلعت في الغرفة.
صاعقة انفجرت عند طرق الباب.
تهتز جدران الغرفة.
-رأسي، رأسي.
يشد بكلتا يديه ويدور في الغرفة» (ص٨).

إنه الحكي التأملي المؤطر بجمالية العجز التي تكبل الإنسان أمام فظاعة القلق والتعب والإرهاق النفسي، فتصير الكينونة الإنسانية، بموجب ذلك، مثقلة بالعجز والتيه. وضمن نفس المسار السردي القائم على التأمل، يقول السارد في قصة «عايشة»:

«عايشة،
حسبت البلل ماء تطاير من شدة الفرك على الأرض.. تحسست بيدها منطقة الصدر.
اندهشت.
لم يكن ماء، كان حليبا.
إنه غضب الثدي انفجر حليبا في غير موعده.
عايشة لا تعرف الشكوى. تحفظ القناعة عن ظهر قلب.
امرأة تشتهي الليل، فالنهار يسلخ جسدها.» (ص٤٠ – ٤١).

إن خرق منطق الحكي بالتأمل، الذي يتجلى عبر رؤية الذات الساردة، يعبر عن الرغبة القوية في كشف المحنة التي تعيشها الذات الأنثوية المنبطحة أمام سلطة القهر والإذلال؛ حيث تصير تعبيرا رمزيا عن كل ذات إنسانية معاصرة تقاوم «لتعيش» في عالم لا كما تريد، بل كما يرغب الآخرون، مما ينجم عنه تلاشي الذات في عالم تهيمن عليه ثقافة الأنانية والمصلحة.

وتستثمر قصص «مولد الروح» الحكي الحلمي الذي يجعل القصة قائمة على جمالية التجديد؛ حيث يصير الحلم معادلا رمزيا لعالم الفرح والتجدد والامتلاء الروحي، يقول السارد في قصة «مولد الروح»:

«على مقربة من الروح، أنشدت أغنية مولدها.
وعندما حل القمر ليلتها، استغربت عمرا حملته في تاريخها دون أن تعيشه.
بقيت ساعات مشدودة إلى القمر.
ثم رن هاتفها المحمول.
تركته يرن حتى تعب المتصل فأغلق الخط.
كان الليل ليلتها ساحرا. استغربت عبقا يناوشها. يتسلل ماء يوقظ شعيرات جسدها سنابل وردية الخدود، مرتوية بماء المطر» (ص٥١).

يظهر جليا أن المكونات الطبيعية (القمر، الليل، السنابل، الماء) صارت تكتسي أهميتها الإغرائية في الظرف الراهن، لأنها تضطلع بوظيفة حماية الذات من التشظي الذي تحدثه الحياة المعاصرة، وتمكن من إعادة التوازن للذات و«الروح» الإنسانية، التي صارت موزعة بين مكونات فرضها ثقافة الانخراط في منظومة التواصل والتطور التكنولوجي، كما تعبر عنها رمزية الهاتف النقال في المقطع السردي السابق.

وتبرز معالم تشظي الجنس القصصي أمام سلطة اللغة الشاعرية، حيث تغدو بعض المقاطع السردية مقاطع شعرية، يدعمها التوزيع الهندسي لنص القصصي، والتوظيف الكثيف للجمل القصيرة. وللتدليل على ذلك نسوق المثالين التاليين:

-تدور الغرفة.
يدور هو.
وتخرج هي من شرود شفتيها.
تشده.
يدوران والطرق ما يزال على الباب.
تشده.
ويسقطان على حافة الحافة (ومضة/ص٩).

-والظرف ينغرس سكينا بصدري.
أنا مقبلة عليه.
لا، هو مقبل علي.
أنا، ما زلت مقبلة على اللوحة.
أرسم بألوان الورد، طرقا شفافة أمشيها بقصيدة حب. (حديث الموت/ص١٥).

يسعف بناء هذا المقطع في القول إنه محكوم بجمالية شعرية مزدوجة؛ الأولى تخص البناء الهندسي الذي تشيد به كثير من المقاطع القصصية، حتى نخال الكثير من المقاطع السردية مقاطع شعرية مدمجة في النص القصصي، من باب التضايف بين لغات أجناس تعبيرية مختلفة داخل هذا النص. والثانية تهم الدلالة الرمزية التي تفصح عنها تلك المقاطع السردية، والتي تقترب أكثر من عالم الإنسان عموما والمرأة خصوصا، ما دامت «اللغة ليست كونا جامدا، وبإمكان المرأة المبدعة أن تستخدم اللغة لصالحها الخاص، وذلك بأن تكسر معطياتها وتجعلها تعمل ضد نفسها أي لصالح نظرة جديدة للمرأة»١٠.

٤-على سبيل الختم..

يتضح أن النص القصصي الذي تكتبه المرأة ليس مجرد أداة للتعبير عن قضايا «النساء»، وخطابا للبوح عمّا يعتمل في «الذات»، وفضاء لرسم تضاريس «الجسد» الموسوم بخاصيات مفارقة لغيره، بل هو نص قصصي معبر عن القضايا الإنسانية في تحولاتها الثقافية، مع ما يصحب ذلك من خلخلة لكثير من الثوابت الرمزية، وتفكيك لخطابات الأصول، لأنه «ليس ثمة كتابة خالصة ووحيدة البعد، ما دامت تشتغل على اللغة بوصفها عمقا وإشكالا، وما دامت لا تبدأ من المعاني بل تسعى نحوها: الشيء الذي يجعل الفعل التخييلي يند عن المعنى الجدي المقترن بالتحديدات المعيارية للمتعالي (الترنسندتالي) والكوجيتو والأصل»١١.

*كاتب من المغرب
temaraabd@yahoo.fr

الهوامش:

- زهور كرام، مولد الروح، قصص، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨، وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهامش هي أرقام صفحات المجموعة.
٢ – ج. هيو سلفرمان، نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١١٧.
٣ – محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٨٠.
٤ – كارل ر. بوبر، أسطورة الإطار، ترجمة: د.يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٢، أبريل/مايو، ٢٠٠٣، ص٧٤.
٥ – أنابيس نين، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣، ص١٧٧.
٦ – إيتالو كالفينو، ست وصايا للألفية القادمة، ترجمة وتقديم: محمد الأسعد، سلسلة «إبداعات عالمية»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٢١، ديسمبر ١٩٩٩، ص٧٢.
٧ – نفسه، ص٣٨.
٨ – فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته: ج٢، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص١٤.
٩ – جان ماري شيفر، من النص إلى النصية، ملاحظ حول الأشكال الأجناسية، ضمن: نظريات الأجناس الأدبية (مؤلف جماعي)، ترجمة: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٩٩، ط١، ١٩٩٤، ص: ١٥٣.
١٠ – د حميد لحمداني، كتابة المرأة: من المنولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص٣٥.
١١ – د. أحمد فرشوخ، حياة النص: دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٨.

الرّواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحوّلات *

د. خالد أقلعي *

شهد الموسم الثقافي الماضي ميلاد مجموعة من الأعمال الروائية المغربية، كانت مدينة تطوان في الشمال مسرحا لها، هذه المدينة العربية العريقة التي أنجبت واحتضنت مبدعين متميّزين في تاريخ الإبداع والفكر العربيين من أمثال محمد داوود، وعبد الخالق الطريّس، ومحمد بن تاويت التطواني، ومحمد الصبّاغ، والتهامي الوزاني، الذي تعتبر رائعته «الزّاوية» أوّل تجربة روائية في المغرب، وعبد القادر الشاوي، ومحمد أنقار ونجيب العوفي فضلا عن مجموع من الأسماء الروائية المغربية الرائدة التي شكّل فضاء المدينة جزءا من عالمها التخييلي من أمثال محمد شكري والطاهر بنجلون ومحمد عز الدين التازي وغيرهم كثير..



صدور الأعمال الروائية الجديدة بشكل متزامن أسهم في انتظام النبض الثقافيّ بهذه المدينة التي لا تزال تتمسّك بوهجها الفكريّ والأدبيّ، وتأمل أن تحظى رسميّا بلقب عاصمة الثقافة المغربية، كما كانت فعليّا طوال تاريخها الحافل بالإنجازات الثقافية والفكرية، مثل تظاهرة «عيد الكتاب» البهيجة، ومهرجان تطوان الدولي للفيلم المتوسّطي، وغيرها من مهرجانات المسرح والموسيقى والصور المتحرّكة والفنون التشكيلية...صدور هذه الأعمال الروائية الجديدة أثار أكثر من سؤال بخصوص ظروف كتابتها، وخصوصياتها الفنية، وسوف نحرص في هذه القراءة المخصوصة على إبراز السّمات الفنية المؤتلفة في هذه الأعمال، التي نعتقد في أنّها حاولت إرساء تصوّر إبداعي لأنماط التفاعل السّرديّ مع الفضاء التطوانيّ المرصود، وهو ما يبشّر بإنتاج روائيّ ثرّ سوف نشهده في السنوات المقبلة.

أ-الرّواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحوّلات

لن تتّسع قراءتي لثوابت الدراسة الأكاديمية من عرض للتّفاصيل، وإيراد للشواهد، وحرص على التقييم...، وذلك للاعتبارات الآتية:

١- مقام هذا القراءة المشروط بهاجس التقديم.

ب-التفاوت الجمالي الحاصل بين النصوص الروائية المختارة لهذه القراءة.

ج-تفاوت الخبرة السّردية للروائيين الذين اخترت أعمالهم نموذجا للتأمّل.

النصوص التي سوف تشملها قراءتي هي:

- «باريو مالقه» لمحمد أنقار
- «انكسار الريح» لأحمد المخلوفي
- «احتراق في زمن الصّقيع» لعبد الجليل الوزّاني
- «سرير الأسرار» للبشير الدّامون

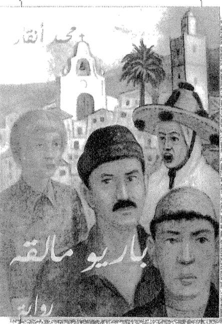
وسوف أضيف، مكرهاً، «أطياف البيت القديم (درب الصّوردو)» لخالد أقلعي.

متأمّل هذه الأكوان الروائية سوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجوداً لهاجس وجدانيّ مشترك يتحكم في صياغة تصوّرها الإبداعي، ويوجه مسار السّرد بين مسالك متاهاتها المتخيّلة؛ هاجس يمكن أن نصفه بما يأتي:

«الحرص على تدارك تداعيات التحوّلات الحضارية والإنسانية التي تعصف، أحيانا، بسمات الإنسان وخصوصيات المكان، وتمسخ كيانيهما».

تُترجم النّصوص المتأمّلة هذا الهاجس بأسلوب شخصيّ، وفي غياب أيّ اتفاق قبليّ أو حوار مسبق أو توزيع للأدوار، لتشكّل مجتمعة صورة هذه الصّدمة الحضارية وتجلّياتها النفسية والفكرية والاجتماعية على أجيال مختلفة من المبدعين المغاربة في الشمال. إذ إنّ كلّ رواية من هذه الروايات تضطلع بإضاءة فضاء وزمان محدّدين في هذه الرّقعة الجغرافية المغربية، مثلما تغوص استكناهاً للخصوصيات المحليّة والبشريّة للمنطقة، وترميما لما تداعى من صور الذّاكرة، الشّفهية والمكتوبة على حدّ سواء؛ «فأطياف البيت القديم(درب الصّوردو)»١ مثلا، اتّخذت نواة أسرة مهاجرة عيّنة لرصد التحوّلات التي أخذت تطرأ على المجتمع التّطوانيّ المخصوص بمحافظته وجذوة قيمه الدّينية والحضارية المعروفة..وقد بيّنت الرّواية مدى السّهولة التي كانت تتمّ بها عمليّة الانصهار الحضاريّ ما بين الأسر النازحة إلى الفضاء التطوانيّ من المناطق الرّيفية والجنوبية، ومدى الحماس الذي كان يواكب عملية التأقلم والتعايش والتكامل بوجود العنصر الإسبانيّ الدّخيل، وهي الصورة نفسها التي قدمتها بحرفية روائية أبلغ رواية «باريو مالقه»٢ لمحمد أنقّار، عبر تصوير ملحميّ ناعم لأجواء الحياة والصراع والحبّ في دروب الباريو، وبين أجناس ساكنتها المتنوعة. صحيح أنّ الفضاء التطوانيّ في الفترة الزمنيّة المرصودة من قبل الروايتين، لم يكن بمنزلة (مدينة فاضلة)؛ نتذكّر جيّدا حادث السّرقة الذي استهلّت به رواية «الأطياف» رحلتها، وكذلك فعل الاغتصاب الذي استقبلتنا به رواية «باريو مالقه»، بيد أنّ هذين الحادثين، في حقيقة الأمر، ليس إلاّ إيذانا بالتحوّلات الدّيمغرافية والاجتماعية السّلبية التي سوف تجد مرتعا لها مناسبا في مستقبل الأيّام، سواء بين دروب المدينة الخلفية وحاراتها الهامشيّة، كما تصوّر بمهارة رواية «سرير الأسرار»٣ للبشير الدّامون، أو في قلب شوارعها العامّة ومؤسّساتها الاجتماعية والتربوية كما تعكس ذلك بجلاء رواية

من يقرأ الرّوايات، ويزور فضاءاتها الواقعيّة سوف يستشعر بعض هذه الغصّة، وسوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجوداً لنكوص حضاريّ عبث بالفضاء



«احتراق في زمن الصّقيع»٤ لعبد الجليل الوزاني، أو حتّى في فضائها الريفيّ المناضل على نحو ما نجد في «انكسار الرّيح»٥ لأحمد المخلوفي...استحضار الزّمن الإنسانيّ النّابض بالحبّ والأمن والجمال، إذن، بمنزلة مقاومة سردية لتداعيات التحوّلات الماسخة، واستئصالا لغصّة الصّدمة.

من يقرأ الرّوايات، ويزور فضاءاتها الواقعيّة سوف يستشعر بعض هذه الغصّة، وسوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجوداً لنكوص حضاريّ عبث بالفضاء، نكوص مبعثه سنّة الحياة في التبدّل والتحوّل حينا، وعماء الجشع الإنسانيّ الذي لا يعبأ بغير المنفعة والكسب حينا آخر، وكذلك طغيان الفتوّنة التي لا تولي اعتبارا لمطلب الجمال في وجدان الإنسان المتحضّر!

والحقّ أن احتواء صدمة التحوّلات، من قبل روائيي الشّمال، لم يطل المضامين والمواقف المتخيّلة على طول الشريط السّردي للروايات وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى صميم بنياتها التكوينية؛ استهلالا بالعنوان الذي يبادر إلى الكشف عن خصوصياته المحليّة (درب الصّوردو/ باريو مالقه)، وانتهاء إلى معمار الروايات الذي يؤكّد بفصوله ومباحثه طابعي الأصالة والخصوصية ويدافع عنهما. انظر، مثلا، كيف تتجسّد مكونات البيت المغربيّ الأندلسيّ الأصيل وسماته الهندسيّة في تصميم رواية «الأطياف» (غرفة الصنعة، الصويلة، العليّة، ضوّ الحلقة، خمّ الدجاج..) في فترة التحوّلات البئيسة التي يشهدها معمار البيت المغربي العتيق استسلاما لسنّة التجزئة والهدم، ورضوخا لإغراءات المسخ! وتأمّل أيضا مباحث «باريو مالقه» الدرامية، سوف تجد أنّها تضطلع بمهمة ترميم صورة حياة نابضة بالكفاح والعمل والتحصيل والحب والمتعة والخوف والألم أيضا..ولكن، كلّ في نظام حضاريّ وإنسانيّ بديع يحصّن كيانها التخييليّ من فوضى الهجرة غير المقنّنة، واتساع ثقافة العبث والتسيّب واللاّمبالاة؛ لامبالاة بالفضاء وبالزمان، وبالإنسان. لامبالاة بالذّات وبالمجتمع، لا مبالاة بالمستقبل...ويعلن سارد «باريو مالقه» بعدما يصبح التحوّل حقيقة جليّة؛ يعكسها تشتّت شمل مجموعة (درب المطيلي)التدريجيّ، وهجرة ماري كارمن حبيبة سلاّم:



«حزّ في نفس سلاّم مشهد العجوز المهزوم. ومثلما المطر الهائل، تهاطلت على ذهنه الهشّ الأسئلة الحائرة فلا هو أفلح في طردها، ولا قدر على استخلاص السرّ الكامن وراء هذا الانحدار التدريجيّ الذي نزل بالنّاس من القوّة إلى الضّعف، ومن الانتصار إلى الهزيمة»٦

إنّ هذه الغصّة الأليمة المكتومة تتردّد كثيرا في مواقع متفرّقة من الروايات المغربية المرصودة، وهي تعلن عن نفسها بسفور في رواية «أطياف البيت القديم» التي تذهل السّارد فيها قسوة التحوّلات المصيرية الفاجعة لأفراد أسرته، فيتساءل بحرقة مذهولا حائراً:

«هل هو قدر أهلي أن تتوزّعهم الدّنيا بين قاتل وعليل ومتشرّد وعاجز ومجنون؟ أهو دمنا الحارّ الفوّار المتمرّد يأبى النّهايات الرّطبة الرّتيبة؟! أليس في حيوات أعمامي وعمّاتي وتفرّد مصائرهم

ما يضفي على ذكراهم سمات تراجيدية تحفّز الكتابة اللاهثة وتبرّر انهمارها السّردي.»٧

انظر كيف تسهم التحوّلات المصيرية الفاجعة في توتّر كلّ من السارد والسّرد، وامتداد العمل الرّوائي المنهمر نحو مصبّ وجوديّ غير مأمون!

ومن الطريف، حقّا، أن يجد القائد (سلاّم نرحاج)، أحد أبطال «انكسار الرّيح» لأحمد المخلوفي، ذاته في مواجهة السّؤال المحيّر نفسه الّذي أرّق بال سلاّم «باريو مالقه»؛ فقائد انتفاضة الرّيف(١٩٥٨) يشهد كيف تحوّلت فرحة أهل الرّيف باستقلال وطنهم المغرب، وانتزاعه حرّيته التي استرخصوا في سبيلها كلّ نفيس؛ كيف تحوّلت الفرحة العارمة إلى مناحة اندحار ساحق دام برصاص الجيش ودبّاباته...إنّ سارد «انكسار الرّيح » واقع تحت صدمة التحوّل التاريخي الذي أودى، لفترة زمنيّة طويلة، بمظاهر الحياة وأسباب التنمية في الرّيف المغربيّ المنكوب. هذه الصّدمة التي ورث الرّيفيون جيناتها جيلا بعد جيل، بل إن تكوين هذه الرّواية بالذّات؛ إيقاعها السّرديّ المتوتّر المفتضّ لخصوصيات أكثر من رافد أدبيّ، مكتوب وشفهي، نخبويّ وشعبيّ، يعكس، بما لا يدع مجالا للشكّ، بصمات صدمة التحوّل الفاجع وهول مخلّفاته! حتّى أنّ السّارد يجد نفسه، في فترة من الفترات، عاجزا عن فهم حقيقة ما حدث، وكيفية حدوثه بتلك الصّورة المرويّة من قبل الآخرين؛ فتطفو الحيرة القاتلة، مرّة أخرى، دليلا على صدمة التحوّلات:

« وحتّى لو راهنت على رواية رجال مسنّين، فلن يسردوا غير ما رأوه أو عاشوه أو اعتقدوه، وربّما حتّى سلاّم نفسه، لن يستطيع فهم كلّ الملابسات، والدوافع، التي تهيئ الأحداث وتولّد معها حالاتها وأوضاعها وأفعالها ونتائجها...!»٨

إنّه تيه وجوديّ، شأنه في ذلك شأن أمثاله في باقي النصوص الروائيّة موضوع التأمّل، وليد أمنية دفينة ملتهبة يائسة في ألاّ تكون التحوّلات التي طرأت على الفضاء والإنسان قد أتت بهذا الشكل من القسوة الغاصبة..وكأنّي بالرّوائيين يحترقون توقا إلى أن يرتدّ التّاريخ إلى الوراء، فيصحّح مساره ويعالج أضراره؛ أن تتوارى الخيبات والهزائم والتحوّلات



الواهمة الصّادمة في سماء معيشتنا، كما في أدبنا وفنّنا ورياضتنا...

ب-صدمة التحوّلات أو مقبرة الحبّ

متأمّل الرواية المغربية عموما، سوف ينتهي إلى أنّ ثمّة وجوداً لعلاقة ملتبسة بين روائيينا وإشكال الحبّ، وهذا موضوع قد يصلح لندوة مخصوصة ترصد صور الحبّ في الرواية المغربيّة، وأقصد هنا علاقة الحّب بين رجل وامرأة؛ هل روائيونا ناضجون إلى الدرجة التي يترفّعون فيها عن إنتاج نصّ رومانسيّ خالص؟! صحيح أنّ سمة الحب تحضر بتناسب في كلّ الروايات المغربيّة، ولكن حضورها، للأسف، مكدّر باختلال شعورنا العاطفيّ؛ الحب في رواياتنا هامشيّ، عابر، مشوّه وغير مكتمل!

لقد أسهمت، من وجهة نظرنا على الأقلّ، صدمة التحوّلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المخيّبة لأفق انتظار مبدعينا في اضطراب صورة الحبّ المتخيّلة، ليس في تكوين الرواية المغربيّة وحسب، ولكن أيضا في كثير من النماذج السّردية العربية. وهكذا أضحت علاقة الحبّ السويّة المتّزنة مطلبا بعيد المنال في عصر الرّدة الحضارية والهزائم المتناسلة، وفي زمن التباس القيم الإنسانية ووضوح منطق السّوق...عندما تعزّ التحوّلات الحضارية المضيئة نعيش فوضى مشاعر؛ تخلع عنها النّزوات قناع الحبّ الذي لا حياة له بعيدا عن رحيق التضحية والإيثار والاعتراف بوجود الآخر... لذلك تبدو علاقاتنا بالأنثى، المتخيّلة منها والواقعية، موسومة بالفتور والآلية واستحالة الاكتمال في كثير من الأحيان، على نحو ما تعكسه بجلاء كلّ الروايات المستحضرة في هذا المقام. فرواية «احتراق في زمن الصّقيع»، التي تتوقّف في بعض فصولها لرصد الحياة الجامعية في فترة الثّمانينيات، وما احتدّ فيها من صراع بين الفصائل الطلاّبية المختلفة، لم تتردّد في إدانة ما يؤول إليه الحبّ الوليد من وأد بفعل التحوّلات المفجعة التي تنتج عن افتضاض البكارة حينا، والاعتقال السياسي حينا آخر، وانسداد الآفاق الحضارية حينا ثالثا... يعلّق رؤوف على واقعة افتضاض بكارة صديقته زبيدة:

«حينما أتصوّر أنّ ما حدث لزبيدة حدث لأختي؛ أشعر بنار الغيرة تمزّق كياني، فلماذا نكون متحرّرين إزاء الغير، ولا نقبل أن نتحرّر من أنفسنا، من عقدنا المركّبة»٩

إنّ الذّات المتحرّرة نفسها لا تقبل منطق التحوّل الإيجابيّ، مهما كان موقفنا من الحدث الرّوائيّ المرصود (افتضاض البكّارة)؛ أكثرنا تحرّرا، أشدّنا تشبّثا بالماضي وتطرّفا في الدّفاع عنه!

وتبوح ساردة «سرير الأسرار» المنكوبة:

«يوم كنّا أطفالا، كنّا ككلّ الأطفال، نلهو، نجري، نفرح، نخادع أهلنا من أجل الخروج والالتحاق بالآخرين للعبّ. بدأنا نكبر، وكبر معنا خداعنا، وصارت قلوبنا تعرف الجديد، وأجسادنا تخرج عن صمتها لتعانق صخبا ليس كباقي الصّخب. ننمو وتنمو معنا حماقاتنا، و يعتري الحمق جسدنا، فيعلن خروجه

إنّ الذّات المتحرّرة نفسها لا تقبل منطق التحوّل الإيجابيّ، مهما كان موقفنا من الحدث الرّوائيّ المرصود

مـن جنّـة الطّـفـولـة إلـى مـرحلة نضج أعضاء كنّا نخالها مثل باقي الأعضاء، فإذا بها مجبلة لشقاء لم نكن نتخيّل مدى وقعه»١٠

لنتأمّل كيف يصبح تفتّح الجسد الأنثويّ ونموّه الطّبيعي إعاقة جسديّة ونفسيّة على الـذّات السّاردة حتى تحسب له ألف حساب! ثمّ لننظر كيف تنتهي الصّلات بين الذّات والمجتمع إلى مجرّد صراع ماكر خفيّ يجرّب فيه كلّ منهما(الذات والمجتمع) حنكته في تكبيل الجسد ومحاصرته، أو تحريره والنّبش عن منافذ محتملة لتحرّره وانعتاقه... وتعود السّاردة لتعترف:

« يوم بدأنا نكبر، لم نعد نخدع أقرباءنا للفوز بحصّة لعب، بل للفوز بحصّة حبّ»١١

بمثل هذه الصّلات المترعة بشتّى هواجس الحضر والتوجّس تتبدّد معظم أنماط المشاعر الإنسانية المحتملة والممكنة بين كلّ من الذّكر والأنثى، ولا يبقى للحبّ من بريق غير تلك اللّذة الخاطفة الموقوتة، المختلسة والمكدّرة..!

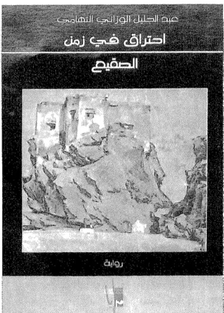
والحقّ أنّ (كدر العواطف) بمنزلة سمة مهيمنة على جلّ الصّلات القائمة بين الأحبّة في التجارب الروائية الجديدة، وكنّا نحسب أنّ الحساسية الروائية الجديدة تستطيع اقتراح نماذج سردية مبشّرة

بخصوص هذا الإشكال. فقد حالت أجواء الحرب وتداعيات الانتفاضة الشعبية في«انكسار الريح» دون صفاء الصلة الوجدانية بين القائد سلام الحاجّ وحبيبته، بل أجّل الشّغف بتاريخ أحداث الرّيف مسيرة الوهم العاطفي الذي عاشه السّارد في علاقته بجليلة. أمّا سلاّم «باريو مالقه» الذي طالما احتمى من الخوف بغرامه الصّاخب وعشقه المولّه لماري كارمن جارته الإسبانية، واحتضن حبّه وأحلامه وتقوّى بها في مواجهة تقلّبات الدّهر، لم يحظ المسكين حتّى بشرف الإفصاح عن حبّه من خلال رسالة اعتزم تسليمها للحبيبة ماري:

«واستشعر سلاّم المسافة السّحيقة الفاصلة بينهما، مسافة الزّمن والحضارة والغموض المبهم. وامتنعت الفتاة عن تسلّم الخطاب»١٢

ولم يكن حظّ المهدي، سارد «أطياف البيت القديم»، من الحبّ المكدّر بأقلّ من سابقيه، فلقد تضافر كلّ من حظر عمّاته العوانس وحرصهنّ الحازم على إعاقة أيّ اتصال له بفتيات الخياطة، وكذا قصص الخيانة ورحيل حبيبته الخرساء المباغت؛ تضافر كلّ ذلك لإعاقته نفسيّا وجسديّا، فارتضى العزلة والعزوف عن الزّواج في مرسمه الكئيب، بين هواجسه وأمراض شيخوخته.

وهل يمكن أن ننسى ساردة «سرير الأسرار» التي صدمتها تحوّلات الحياة، مثلما صدمتنا مفاجأة السّرد، بإماطة اللّثام عن حقيقة المعشوق الذي طالما تغنّت بفحولته المتخيّلة، فإذا به خنثى مبتذلة بين ذكور السّوق؟!



هل يمكن أن ننسى ساردة «سرير الأسرار» التي صدمتها تحوّلات الحياة، مثلما صدمتنا مفاجأة السّرد

ج-الرواية المغربيّة الجديدة والتحوّلات المضيئة

تساءلت بعد انتهائي من قراءة هذه الأعمال عن مدى تشابه اهتمامات الرّوائيين الجدد بمثيلاتها لدى من سبقهم من الرّواد، خاصّة على مستوى المواضيع المطروقة؛ لماذا لم تلتفت الرّواية المغربية الجديدة إلى بعض التحوّلات المضيئة في ذاتنا ومحيطنا الاجتماعي والكونيّ؟

الحقّ أنّني اضطررت أن أكون متفائلاً بخصوص المستقبل، وأن أعتبر خوض غمار الماضي القريب، بالنسبة للرواية المغربية الجديدة، في الشمال على وجه الخصوص، بمنزلة تصفية حسابات مع تركة الماضي، وتخوّفات الحاضر. ويبقى اللافت على مستوى التكوين الروائيّ ؛ الاختيار الأسلوبي لهذه الرّوايات، إذ باستثناء رواية «انكسار الرّوح» لأحمد المخلوفي التي يكشف تكوينها عن نزوع تجريبيّ واضح وانزياح شاعريّ يبلغ في بعض الأحيان حمى الغنائية، فإن كلّ الروايات الأخرى اعتصمت بأسلوب العرض الواقعي، وآثرت خوض غمار التّجريب داخل نطاق الجنس الرّوائيّ الرّحب بخصائصه وسماته وأنماط تكوينه غير المحدودة، وهذا اختيار يعكس وعي الرواية المغربية الجديدة بمهامها الحضارية الآنية، التي لا يمكن أن تنجز بعيدا عن شرط التّواصل مع القارئ العامّ، بالدّرجة نفسها التي تتواصل بها مع القارئ المخصوص؛ تواصل شفّاف ومؤثّر.

إنّ مستقبل الرواية بالمغرب يبشّر بتنوّع سرديّ، وبنقط نور كثيرة تضيء عتمة مسلك حضاريّ وعر لا بدّ أن نجتازه بنجاح.

*كاتب من المغرب

الهوامش :

١- مكتبة سلمى الثقافية، تطوان ٢٠٠٧.
٢- مطبعة أم، تطوان ٢٠٠٧
٣- دار الآداب، بيروت ٢٠٠٨
٤- مرايا، طنجة ٢٠٠٧
٥- مرايا، طنجة ٢٠٠٨
٦- باريو مالقه، ص:٢٥٦
٧- أطياف البيت القديم، ص:٩٦
٨- انكسار الرّيح، ص: ١٤٤
٩- احتراق في زمن الصّقيع، ص: ٤٥
١٠- سرير الأسرار، ص: ٨٧
١١- نفسه، ص: ٨٨
١٢-باريو مالقه، ص: ٢٣٢

قصيدة (أرى شبحي قادما من بعيد): الأنا ناظرة والأنا منظورا إليها

د. خليل شكري هياس *

تشكل الرؤية في النص السيرذاتي واحدة من أبرز مهيمنات التأليف السيرذاتي، وذلك بحكم حالة التوحد والتطابق المفترض وجودها بين الذات الراوية والذات المروية في النص، وعائدية الذاتين إلى ذات موجودة خارج النص، سبق لها أن عاشت الحياة في الواقع، وهي نفسها التي سوف تعود لتعيشها على مستوى النص(١). فالمحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية، هو الذات الفردية ليس بمعناها الحقيقي السايكولوجي - حسب - بل بما هي تكوين وجداني ومعرفي منظور إليه من الباطن الشخصي(٢). وهي بذلك تتحول إلى ذات نرسيسية تحاول قراءة نفسها من خلال مرآة النبع. فهي ذات رائية ومرئية - في الآن نفسه - تبحث عن نفسها في التجربة المستعادة والمصاغة صياغة فنية في النص، بعدما تحولت - على صعيد الواقع - إلى مجرد ماضٍ مختزن في الذاكرة.



إن كاتب السيرة الذاتية عندما يشرع بكتابة سيرته الذاتية، لا يملك إلاّ أن يعبر عن صوته وصوت راويه، إذ يتخذ ازاء ما يروي مكاناً مزدوج الحضور، فهو الذي يرتب الأحداث متناً ومبنى، وهو الذي يصنع الحدث بوصفه كائناً يعيش داخل المتن المروي. فأين تكمن وجهة نظر صاحب السيرة وراويها وهو يقص عن نفسه؟ إن وجهة نظره تكمن في خارج عمله أولاً، وداخله ثانياً، فهو كائن سيري ذو وجودين: خارجي وداخلي، ولا يمكن تخيل عمل سيرذاتي دون افتراض هذه العلاقة(٣). فـ «ليس ما يرويه المؤلف يكون مؤلفاً حقيقياً لأحداث حياته، وليس ما يسرده - بكونه مؤلفاً لنص أدبي ذي مبنى محدد - هو الذي يحدد موقعه في نص سيرته، بل وجوده داخلها بما يُجري عليه هيئته وشخصيته من تعديل وتحوير وفق الوعي المسلط في الحاضر على زمن الماضي الذي تتمحور حوله السيرة في العادة»(٤). وهذا يلغي كل إمكانية للحديث عن المطابقة الحرفية المباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة السارد ومن ثَمَّ الشخصية المركزية - بوصف السارد والشخصية المركزية يمثلان شخصاً واحداً في النص السيرذاتي - فهناك تداخلات كثيرة، منها ما له صلة بالذاكرة بوصفها الركيزة المهمة التي يستند عليها المؤلف في تشكيل رؤيته، التي تتعمد أحياناً «إتلاف معلومات معينة، وتسليط إضاءة غير اعتيادية على معلومات أخرى، بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة»(٥) ليس هذا حسب فهي أيضاً «تفلسف الأشياء الماضية وتنظر إليها من زوايا جديدة وتهدم وتبني حسبما

يلائم تجدد الظروف وتغيرها»(٦) وبهذا يتحقق القول الفصل لوعي المؤلف بكيفية التذكر. كما أن منها ما له صلة بشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة(٧). ذلك أننا «في الأدب لا نكون بازاء أحداث أو وقائع خام، وإنما ازاء أحداث تقدم على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي يقدمها»(٨).

يتضح مما تقدم أن السارد شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين: لحظة الحدث – أي الواقعة التي عاشها المؤلف في لحظة سابقة لزمن الكتابة – ولحظة الكتابة. وبهذا نكون أمام ذاتين تتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها، وتختلفان في رؤيتهما، والمفارقة بينهما هي المفارقة بين (الأنا) الموضوع، و (الأنا) الساردة، أي بين المبئر والمبأر حسب المفهوم الجينيتي- ففيه (الأنا) الموضوع تنمو وتتشكل عبر الزمن، و(الأنا) الساردة أسيرة وعي الكاتب (السارد) – من حيث تطابقهما في النص السيرذاتي لحظة تشكلهما النصي، وبذلك تكون الرؤية في السيرة الذاتية مصاحبة، والإيديولوجيا متأخرة، لأن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة في الزمن، ذلك أن التبئير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعي بخطورته أو صحته، لا يصاحب زمن وقوعه(٩). ومن هذا المنطلق يمكن فهم الرأي الذي أثاره جينيت في موضوع الرؤية السيرذاتية، وهو أن التبئير الوحيد من وجهة نظر السارد – الشخصية المركزية – يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية بوصفه سارداً، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية بوصفه شخصية مركزية. أي أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطي تصاعدي، كما هو في الحياة التي عاشها، بل الحياة التي يرويها

الراوي في النص الشعري يبدو أكثر اختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي

الآن بوصفها جزءاً من ماضيه(١٠). ومن هنا يتضح الجانب الإنتقائي في السرد السيرذاتي -شأنه شأن فنون القول – فالسرد السيرذاتي لا يقوم «على البوح بكل ما يعرفه، لأن أقل الكتب شأناً سيكون -في مثل هذه الحالة- واسعاً سعة الحياة نفسها، وإنما يقوم على جرد ما يتوفر عليه المرء من معرفة، وانتقاء ما هو ضروري منها»(١١)، وهذا – بطبيعة الحال- يتوقف على وعي الكاتب السيرذاتي في الضغط على ما يراه ضرورياً وحاسماً في تجربته، وترك التفاصيل التي قد لا تعكس تجربة الكاتب الحياتية بشكل جيد.

وتبدو هذه الانتقائية على أشدها في النص السيرذاتي الشعري، إذ تصل أحياناً إلى ما يعرف بظاهرة التشتيت، بوصف هذا النص لا ينتظمه ناظم زمني واقعي، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين:

الأول: إن الراوي في النص الشعري يبدو أكثر اختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي.

والآخر: إن مبدأ الإفادة القائمة على الانتقاء والاختيار، يستدعي تصفية الحدث المروي من أية زيادة أو استطراد يمكن أن ينعكس سلبياً على بنية السيرة الذاتية الشعرية وخصائصها الفنية(١٢). كما أن الانتقائية في النص السيرذاتي الشعري، تخضع في مرحلة أخرى إلى إعادة صياغة من لدن عنصر الخيال الفني، الذي يعمل على تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً، يتلاءم مع متطلبات النص السيرذاتي الشعري(١٣)

تخضع الـ (أنا) في النص السيرذاتي إلى وجهة نظر خاصة يفرضها حضورها المزدوج، لكونها تحيل على شخصية لها وجود حقيقي خارج النص، وهي- في الآن نفسه – شخصية نصية بؤرية يتمركز حولها كل ما في النص ويدور في فلكها. هذا الوضع الخاص لل(أنا) يحتم على مؤلفها إيجاد إستراتيجية خاصة عند القيام بتسريد الـ (أنا)، تتمثل بخلق مسافة فاصلة بين الـ(أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة، تسمح لها بالعودة إلى الوراء – الماضي – لتنظر بعين الحاضر إلى ما كانته في الماضي، فليس المؤلف هو ابن الشخصية، وليس الماضي مرآة يرى فيها المؤلف نفسه، بل هو ماض على مقاس الحاضر- لحظة التذكر- حذف منه ما حذف، ومدَّ من بعض أطرافه ليستقيم على الصورة التي تستحضرها ذاكرة المؤلف(١٤).

وبما أن الـ(أنا) المسرودة هي في الآن نفسه ال(أنا) الساردة، التي هي بالنتيجة (أنا) المؤلف على اعتبار التطابق المفترض وجوده بين الأنوات الثلاث في أي نص سيرذاتي، فإن ذلك يحكم استحضار قارئ متآمر «لا يكتفي بالملفوظات، بل يتواطأ من أجل تأويل دلالتها»(١٥)، وفق معايير تفرضها طبيعة النص، ويرتبط بشكل أو بآخر بذات المؤلف التي تغدو – بسبب شرطها الأخلاقي والاجتماعي وربما السياسي – أشبه بمتهم يقف بين يدي المحكمة، الأمر الذي يحتم على مؤلف النص السيرذاتي – ولا سيما العربي – أن يستحضر هذا الوعي المصاحب لعملية تلقي السيرة، وهو يكتب نصه ليضمن تطابقاً في أفق إنتظار القارئ إبان قراءة سيرته.

لكن هذا الأمر لا يكون بهذه الجدية والصرامة مع النص السيرذاتي الشعري، لأن مقياس الصدق ودرجته

أقل أثراً في مثل هذا النوع، لخضوعه لخطاب بلاغي يقوم أصلاً على علاقات لغوية، وتراكيب بنائية خاصة، تشظي مكونات التجربة، ويتماهى فيها الواقع بالخيال إلى الحد الذي لا يمكن التمييز بينهما. هذا النوع من التداخل يخلق أفق انتظار متحولاً وغير مستقر لدى القارئ، جاعلاً بينه وبين العمل السيري نوعاً من التوتر، لا يسمح له بأن ينظر إلى السيرة بمنظار التطابق الحرفي بين ما هو مسرود في النص، وبين ما هو معيش على أرض الواقع(١٦).

ومن هنا تتأتى حرية الكاتب السيرذاتي الشعري في تدوين ما يريد تدوينه في سيرته، لأن طبيعة النوع تفسح له المجال -إلى حد ما- للمراوغة وتضبيع دم الحقيقة في الجملة -المسؤولة- بين القبائل التي هي هنا، مزيج من الشعر والتهويمات والإحالات على الآخر، الذي هو شخص متكون من امتزاج الواقع بالخيال(١٧).

فضلاً عن ذلك هنالك عوامل أخرى تقصي إمكانية البحث عن الصدق في السيرة الذاتية، تتمثل بالنسيان، والتناسي، وضعف الذاكرة أحياناً، ورقابة العقل، وحماية الآخرين المساهمين بشكل أو بآخر في تشكيل الحدث المتعلق بسيرة الكاتب(١٨)، ومن هنا يغدو الصدق والحقيقة أمرين افتراضيين لا مجال للتثبت منهما في أي نص سيرذاتي شعري يتوخى صاحبه أن يؤدي نصه غرضه الجمالي، في كونه نوعاً أدبياً مهجناً من الشعر القائم أساساً على الخيال، والسيرة الذاتية التي تستمد مادتها من الواقع.

تلخص قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) رؤية محمود درويش للنص السيرذاتي الشعري، عندما يخلق عبر مفردة (أطل) مساحة فاصلة بين ذات درويش الحي-الشاعر-، وذات درويش الطفل، كاشفاً بذلك عن رؤية مرآوية تستبطن الذات لتستحضر تفاصيل حياته في ديوان خصصه لهذا الغرض وهو (لماذا تركت الحصان وحيداً).

لعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجية واضحة تختزل -مع نصها- تجربة الديوان بأجمعه

ولعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجية واضحة تختزل -مع نصها- تجربة الديوان بأجمعه، كما أنها تحمل في طياتها ملامح النوع السيرذاتي من خلال عدة أمور:

١- الحضور الواضح للذات في عتبة العنوان من خلال توظيف ضمير المتكلم في السرد.

٢- قيامها على منظور استرجاعي من خلال توظيف صيغة الماضي.

٣- طبيعة الرؤية التي تفصح عنها مفردة (أرى)، تتجاوز دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي المنعوت (بالبعيد) إلى منطقة الذاكرة، في محاولة من الذات الشاعرة لإعادة تشكيل الذات نصياً، من خلال بعثها من عالمها الماضي إلى دائرة اللحظة الآنية، لحظة بعث الحياة فيها ثانية عندما تغدو كائناً نصياً.

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة (أطل) المزودة بقدرة تصويرية عالية تعمل على تشكيل مجموعة من الدوائر، كل دائرة تختص بجانب من الجوانب المتعلقة بحياة الشخصية المسرودة في النص:

أطل كشرفة بيت على ما أريد

بهذه الجملة التي تتكرر في ثنايا القصيدة أربع مرات تفتتح الذات الشاعرة نصها، أما الفعل (أَطَلُّ) فيتكرر ثلاثاً وعشرين مرة، كاشفاً بذلك عن منظور سيرذاتي في السرد، يقوم على الفعل أطلّ الحاوي لمعنى الرؤية والمعبر -أيضاً- عن وجهة نظر شمولية لأن المعنى الذي تحمله المفردة (أطل) يقتضي نظراً من الأعلى إلى الأسفل، وهو ما يعرف برؤية عين الطائر، والذات الشاعرة تتخذ هنا من منطقة الحاضر الرؤية من فوق، نقطة انطلاق للسرد تستحضر فيها ماضيها في قراءة ذاكراتية وعبر الأسفل المرئي.

ولا تخلو مفردة (أطل) - فضلاً عن منظورها السيرذاتي - من منظور رؤيوي تستحضر فيه ما ترغب في استحضاره لتجري عليه مسحاً شاملاً لا يقف عند حدود التفسير . بل يجري استقراء عاماً، لأن الرؤية وفق عين الطائر تفترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المشهد، لكنها لا تستطيع التقاط التفاصيل الجزئية الصغيرة، لأن مثل هذه الرؤية تفترض دوماً مساحة فاصلة بين الرائي والمرئي، لا تسمح له برؤية الأشياء الدقيقة بخلاف مفردة (أرى) الموجودة في العنوان، التي تحمل في طياتها احتمالين في الرؤية، فقد تكون قريبة من منطقة البصر وقد تكون بعيدة نسبياً، لكنها لا تخرج من هذه المنطقة.

وهي أيضاً تكشف لنا هوية السارد، في كونه سارداً مشاركاً في الحدث، يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقتبس منها لتضيء مناطق الشعر، ودرويش على علم بخبايا هذا النوع من الكتابة، ويعلم أنه سيخضع بشكل أو بآخر لمتطلبات مثل هذا العمل الذي يعتمد على الانتقائية الواعية، فيدون ما يريد أن يدونه، ويتجاهل أو يتناسى ما لا يريد تدوينه، لذلك نراه يصرح بهذه الانتقائية عبر مفردة (ما أريد).

يصحبنا درويش في إطلالة فوقية

على ما يريد ليوقفنا على لقطات بانورامية عديدة ممنتجة، يمكن أن نعد النص في ضوئها نصاً استهلالياً يؤدي مهام العتبة المؤدية إلى الداخل - المتن السيرذاتي الشعري - (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ولهذا يموقعها درويش في البداية خارج الأقسام الستة التي يتكون منها الديوان، وعلى نحو يُمكِّن القارئ من قراءتها على أنها حركات في رحلة العودة إلى الماضي، وعبر كل حركة يطل الشاعر عبر ذاكرته على واقع كان قد عاشه بكل تجاذباته، واليوم يعيدها برؤية سيرذاتية تحاول استعادة الماضي ليعيشه ثانية في نصه الذي هو من إنتاجه، بعد أن خَبرَ الحياة وأصبح مدركاً لمتطلبات مثل هذا النوع من الكتابة السيرذاتية، فنراه يغور في أعماق الذاكرة ليستبطن ويستشرف أبعاد الذات الإنسانية ويستشرف وجودها الكلي، وضمن أطر اجتماعية وتاريخية، وزمكانية، وكذلك ضمن علاقاتها باللغة، ومن ثم ضمن إطارها الكوني الشمولي:

أُطلُّ كشرفة بيتٍ على ما أريد

أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساءِ: نبيذاً وخبزاً،

وبعض الروايات والأسطواناتْ

...

أُطلُّ على نورسٍ، وعلى شاحنات جنود

تُغيِّر أشجار هذا المكان

أُطلُّ على كلبِ جاري المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف...

أُطلُّ على الوردة الفارسية تصعدُ

فوق سياج الحديد

أُطلُّ، كشرفة بيتٍ، على ما أريد

أُطلُّ على شجرٍ يحرسُ الليل من نفسه

ويحرسُ نوم الذين يُحبُّونني ميِّتاً...

أُطلُّ على الريح تبحثُ عن وطنِ الريح

في نفسها...

أُطلُّ على امرأة تتشمَّسُ في نفسها...

أُطلُّ على موكب الانبياء القُدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل: هل من نبي جديدٍ

لهذا الزمان الجديد ؟

أُطلُّ، كشرفة بيت، على ما أريد

أُطلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها

ينطوي النص -القصيدة - على دلالتين مركزيتين كبيرتين تتمثلان في الذات والمحيط -الآخر-

إلى السُلّم الحجري، وتحمل منديل أمّي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدتُ

طفلاً ؟ وعدت إليك ... وعدتِ إليَّ

أُطلُّ على جذع زيتونةٍ خبَّأت زكريّا

أُطلُّ على المفردات التي انقرضت في «لسان العرب»

أُطلُّ على الفرس، والروم، والسومريين،

واللاجئين الجُدُد...

أُطلُّ على عقد إحدى فقيرات طاغور

تطحنُهُ عَرَبَاتُ الأمير الوسيم

أُطلُّ على هُدهُدٍ مُجهدٍ من عتبات الملك

أُطلُّ على ما وراء الطبيعة

ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟

أُطلُّ على جسدي خائفاً من بعيد...

أُطلُّ على لغتي بعد يومين. يكفي غيابٌ

قليل ليفتح أسخيلوس الباب للسلم،

تكفي

خطاب قصير ليشعل أنطونيو العرب،

تكفي

يد أمرأةٍ في يدي

كي أعانق حريتي

وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد

أُطلُّ، كشرفة بيت على ما أريد

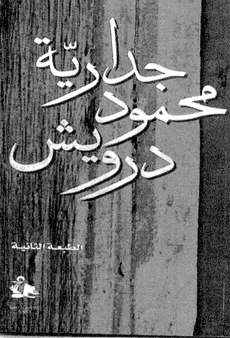
أُطلُّ على شبحي

قادماً

من

بعيد...(١٩)

ينطوي النص- القصيدة - على دلالتين مركزيتين كبيرتين تتمثلان في الذات والمحيط -الآخر-. يظهر المحور الأول في ذات الشاعر والذوات

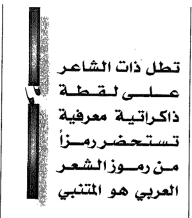


المنتمية لها (الأم، الأصدقاء)، أما المحيط فيمكن توزيعه في دوائر: الآخر ممثلاً بـ(الجنود، الجار المهاجر من كندا) ودائرة الطبيعة بطيورها (النورس، الهدهد) وحيواناتها (الكلب، الحصان)، وأشجارها (غير المسماة المشبهة بالزيتونة)، ودائرة ما وراء الطبيعة (حياة ما بعد الممات)، ثم تبرز دوائر لها صلة بالفن (الروايات، الإسطوانات، النشيد)، وبالتاريخ وصراعاته (الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدد)، وبالأبعاد القومية (اللغة ولسان العرب)، وبالشخصيات الفاعلة (المتنبي، زكريا، طاغور، أسخيليوس، أنطونيو)(٢٠).

في اللقطة الأولى تسعى الذات الشاعرة إلى إبراز جانب من المأساة الفلسطينية عندما تجعل من أصدقائها أنموذجاً للذات الفلسطينية التي تعيش على سحر الخبر، وقد أذعنت واستسلمت له، فصار قوته اليومي وعالمه المؤمل، في محاولة منها أن تجعل منه – أي الخبر (البريد) – دواءً تُسكِّن به إنكسارات الواقع المحذوف على صعيد النص، وعبر فجوات يوكل الشاعر للقارئ مهمة إستنتاجها، وإمعاناً في تصوير هذه الحالة، تأتي الذات الشاعرة ببعض الروايات والإسطوانات لتكرس حالة الهروب من الواقع إلى عالم مؤمل تحاول الذات خلقه عبر الجنوح إلى عالم المخيلة، الذي يتقد ويتجدد من خلال فعلي القراءة والاستماع، اللذين تحتاجهما الرواية والاسطوانة.

وفي اللقطة الثانية ترصد الذات الشاعرة وجهاً من وجوه المواجهة بينها وبين الآخر الذي يحاول تدميرها عن طريق محو ملامح المكان الذي شكل تلك الذات، بوصفه المكان الرحم الذي يولد فيه الشاعر: (أطِلّ على نورس، وعلى شاحنات جنود/ تُغيِّر أشجار هذا المكان/ أطل على كلب جاري المهاجر/ من كندا، منذ عام ونصف).

تجسد هذه اللقطة حركة الذات في الوجود – حضوراً وغياباً أو حياةً وموتاً – بوصفها الحركة التي تلخص صراعها من أجل البقاء والمحافظة على الهوية، إذ تغلق اللقطة صراع الذات مع العناصر الطارئة عليها، التي تحاول إزاحتها عن مكانها الأصل، وهنا نجد الذات وقد تقمصت النورس المرتبط بالبحر، وقد جاءت هذه الصورة لتجسد الثبات غير القابل للتغير، في مقابل الجنود بشاحناتهم الذين جاؤوا ليغيروا معالم المكان، ويصفوا مكاناً جديداً لا يمت إلى المكان الأصل بقدر ما يناسب القادمين من كندا وكلابهم، ويتواءم معهم(٢١). وسيقف درويش عند هذا الصراع – صراع الإزاحة عن المكان الأم – كثيراً في قصيدته (قرويون من غير سوء)(٢٢).



ثم تطل ذات الشاعر على لقطة ذاكراتية معرفية تستحضر رمزاً من رموز الشعر العربي هو المتنبي في محاولة منه لإقناع قارئه بأن التاريخ يعيد نفسه، عبر إيجاد نوع من الشبه بين معاناته ومعاناة المتنبي في رحلته الطويلة – وإن اختلفتا في الغرض– وأنهما لم يمتلكا غير صهوة الشعر بمتطيانها:

أُطلُّ على اسم ((أبي الطيب المتنبي))

المسافر من طبريا إلى مصر

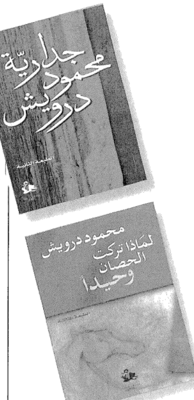
فوق حصان النشيد

وفي الوقت نفسه تلمِّح الذات بجذورها وطبيعة انتمائها كي تبلور معالم الأنا، وهي تسعى إلى تعزيز ثباتها وأحقيتها للعيش في هذه البقعة التي يحاول الآخر نفيها عنها.

وإمعاناً في ترسيخ امتدادها الحضاري تلتقط الذات الشاعرة لقطة موغلة في القدم– زمنياً – أيام أورشليم (القدس) قبلة الأنبياء ومحط رحلهم وترحالهم:(أطِلُّ على موكب الأنبياء القدامى/ وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم/ وأسأل: هل من نبي جديد/ لهذا الزمان الجديد).

إنّ الذات الشاعرة في استحضارها لهذه اللقطة، إنما تسعى إلى ربط الماضي بالحاضر اعتماداً على دالة مكانية تمثل بؤرة النص –اللقطة– وهي (القدس) التي تعمل على شطر الصورة – اللقطة – على صورتين متصارعتين في الذهن – ذهن القارئ – الواقعة عليه مسؤولية ملء الفجوات في النص: الصورة الأولى صورة القدس ماضياً وهي تحفل بمواكب الأنبياء، وبذلك ترتدي المدينة ثوب الكناية لتشع منها أشعة السلام من خلال توافد الأنبياء بمختلف شرائعهم، إذ تشكل القدس –مكانياً– نقطة التقاء للديانات الثلاث، اليهودية، والمسيحية، والإسلامية. والصورة الثانية صورة القدس– حاضراً –وهي محط صراع وتنازع بين العقائد المختلفة. وأمام هذا النوع من الصراع يضعنا درويش بمواجهة السؤال، عن إن كانت أرض الحلم تتسع لبعث نبي جديد يعيد السلام لهذه الأرض!

وبعد هذه اللقطات البانورامية التي تكشف عن علاقة الذات الشاعرة بالمحيط، يلتفت درويش إلى استبطان الذات فتتأمل في تاريخ تكوين الذات وعودتها إلى بداياتها الأولى في مكانها الأم–البيت– الذي تكتفي فيه باستحضار جزء منه (السلم الحجري) بوصفه جزءاً يرمز إلى الكل (البيت):(أطِلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها/ إلى السُلّم الحجري، وتحمل منديل أمي/ وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت/ طفلاً ؟ وعدت إليك ... وعدت إليَّ).



تختزل اللقطة مستويين من التحليل:

المستوى الأول سطحي: يتمثل في وضع القارئ أمام إشكاليات النص السيرذاتي ومفادها أن حكاية المرء نفسه تصطدم بحقيقتين: الأولى: صعوبة استدعاء الصور عبر الذاكرة استدعاءً حرفياً بسبب جملة عوامل تعيق عمل الذاكرة وتعرقل مسيرة الاستدعاء – وقد وقفنا عليها في أكثر من مناسبة –الثانية –: إن الصورة المستدعاة عند منحها شكلاً سيرذاتياً شعرياً، تتخلى عن شرطها الواقعي الحرفي إلى شرط آخر يمليه عليها واقعها الفني الجديد المشدود إلى التخيل – بوصف الشعر قائماً في الأساس على التخيل – وإلى السرد نظراً لأن أي نص سيرذاتي لا يخلو من عنصر السرد، وكل ذلك يصعّب من عملية تدوين الماضي الشخصي الذي تروم الذات درجه في مدونتها الشعرية.

المستوى الثاني عميق: يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن درويش استطاع عبر هذا المقطع أن يقدم صورة مختزلة لتجربة الشاعر. وهو يلج إلى منطقة السيرة الذاتية، من خلال سارد ذاتي متكفل منذ بداية النص بقيادة دفة السرد، والسير بالذات الشاعرة والذات المسرودة عبر خط السرد إلى ما هو ذاتي في التجربة، وبشكل يزيد من لحمة الوحدة بينهما. ووفق هذه الزاوية من الرؤية، تنظر ذات الشاعر عبر منظور السارد إلى نفسها، فتقف عند بوابة الذاكرة وهي تحاول الغوص في أعماق الماضي، لتستحضر ذات درويش الطفل في بيته ومع والدته، وقد جاء ذلك عبر تسييج النص–اللقطة– بشبكة من المفردات السيرية يأخذ فيها الحس الطفولي قدراً عالياً من الغنى والكثافة، ولا سيما من خلال توطين مفردتين وإن جاءتا بشكليهما الجزئيين (السلم الحجري، منديل الأم) ولكنهما حملتا دلالة كلية، فجاء (السلم الحجري) ليدل على البيت، و(منديل الأم) ليدل على الأم، والدالتان ترتبطان بفكرة الرحم: الأولى تحمل معنى مجازياً، والثانية تحمل معنى حقيقياً، لتؤكدا معاً حالة الانتماء المصيري التي تربط الذات بمنبتها، أو الرحم بمعنييه المجازي والحقيقي.

على الرغم من تمركز الذات الشديد حول نفسها، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على تمظهرها الشعري والسيرذاتي، مع الارتقاء بعمق التجربة إلى مصافي الشعرية العالية، وذلك عبر صيغة الانفصال المرآوي للذات الشاعرة عن نفسها، التي تفصح عنها مفردة (أطل) إذ تتيح للذات الشاعرة أن تطل بعين الحاضر على ما كانته أيام تشكلها الأول – عندما كان درويش طفلاً – كما أنها أتاحت لها فرصة محاورة النفس عبر مونولوج داخلي، يتخذ صيغة السؤال المتضمن معنى التمني فيما لو تمكن درويش من أن يعود طفلاً في حضن أمه، ويعود إلى ذاته التي انفصل عنها منذ غادرها متوجهاً إلى منفاه.

على الرغم من تمركز الذات الشديد حول نفسها، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على تمظهرها الشعري والسيرذاتي

تواصل الذات طرح أسئلتها بمنطقها السيرذاتي، ولكن هذه المرة بشكل مغاير عن المنطق الذي اعتاد عليه القارئ، إذ غالباً ما يرصد القارئ حركة الذات من الحاضر إلى الماضي – يأخذ سيرذاتية النص القائم على السرد الاسترجاعي بنظر الإعتبار – لكن درويش يكسر أفق التوقع هذا بالسير بأسئلته من الحاضر إلى المستقبل:(أُطلُّ على ما وراء الطبيعة:/ ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟/ أُطلُّ على جسدي خائفاً من بعيد ...)، فالذات هنا بمنطقها السيرذاتي المغاير، تستبق الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، سائرة بنفسها إلى نهاية محتومة، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعري بين الحضور الذي يمثله الحاضر، والغياب الذي يمثله المستقبل، في مسعى منها – أي الذات الشاعرة – إلى أن تخلق حضوراً مضاعفاً لأي غياب محتمل، عبر تخليد الذات كتابياً من خلال إعادة الحياة إلى ماضيها الذي تحاول استحضاره لتعيشه ثانية على مستوى الذاكرة والنص. وهي بذلك تجسد حالة الصراع بينها وبين حركة الزمن بنسخته الفلسطينية التي يتقاذفها كل من مد السلم وجزر الحرب، من دون إعطاء هذه الذات فرصة لتنعم بوضع يدها في يد امرأة جاءت هنا رمزاً للحياة بوصفها عنصر خصب ونماء:

(أُطلُّ على لغتي بعد يومين – يكفي غيابٌ/ قليل ليفتح أسخيليوس الباب للسلم/ تكفي/ يد امرأة في يدي/ كي

أعانق حريتي/ وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد)، وبذلك يكون المقطعان الأخيران، قد جسدا لحظات التضاد التي تعيشها الذات بين صورتها الحالية -لحظة الكتابة- بوصفها ذاتاً شاعرة وصورتها الماضية بوصفها ذاتاً مستحضرة لا مكان لها الآن إلا في النص، وإذا كان سيرها نحو المستقبل يخيفها لأنه لا يختلف عن الحاضر الحامل متناقضاته معه، والملوح بسيف الموت في أية لحظة، فإن سيرها بإتجاه الماضي ومحاولة عيشها ثانية، يدرأ الموت عنها ويمنحها الخلود المتأتي من خلال عيشها في الذاكرة الجمعية المتمثلة بقراء سيرتها، وبذلك تكون الذات قد أحدثت تغييراً في ناموس من نواميس الكون من خلال محاولتها لأن تحيا حياتين في حياة واحدة، الأولى: في الواقع، والثانية: في النص، الأولى مسكونة فيها الذات بواقع مؤلم، تتجاذبها متناقضات ومتغيرات عديدة، والثانية مسكونة برؤى الذات نفسها، وطموحها في أن تعيش حياتها على وفق ما تمليه الرؤية الآنية لحظة استدعاء الحياة من الذاكرة. وفي النهاية تخط الذات الشاعرة مساراً ارتدادياً نحو ما ابتدأت به النص عبر مقطع أخير، يكتفي بإعادة صورة الإطلالة على ما تريد، إذ جاءت في مفتتح النص، وصورة الإطلالة على ذاتها القادمة من متحف الماضي. والموجودة في عتبة العنوان:(أطل كشرفة على ما أريد/ أطل على شبحي/ قادماً/ من/ بعيد...).

إن هذه الحركة الدائرية التي تحيط الذات، تنطوي على فلسفة رؤيوية تقوم على تمركز النص في بؤرة الذات، بوصفها مركزاً باثاً وفاعلاً في توجيه وصنع بل وقيادة أحداث الواقعة الشعرية من خارج منطقة النص من جهة، ومركز استقطاب فاعل في توجيه السرد من الداخل – مع الأخذ بنظر الاعتبار سيرذاتية النص – من جهة ثانية، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حمّلت النص معنى وجودياً قوياً، يجعل من الذات مركز الوجود والحركة، بل أكثر من ذلك، إذ كما يقول درويش عن نفسه بأنه: المسافر والسبيل، وأن الماضي صحراء، والغد غائب في الصحراء الآتية، وأن عالمه ذاته وما ملكت يداه وعزاءه الوحيد هو فعل الكتابة الذي يختزل وجوده في طياته(٢٣). فهو لا يجد نفسه إلا في الكتابة، وهي الشاهد الوحيد على دورانه الأبدي بين حضوره الجسدي الآني لحظة الكتابة، وحضوره النصي الأزلي حتى بعد فنائه، لأن الكتابة بالنسبة له الذروة النهائية التي أودعها حضوره قبل أن يمضي في دورة جديدة.

•أكاديمي من العراق

الهوامش والإحالات

(١) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب أنموذجا ، حسن بحراوي ، مجلة أفاق المغربية ، العدد ٣-٤ ،لسنة ١٩٨٤:٤٠.

(٢) الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتهاة في مدارات السيرة لفالح الطويل، مهند مبيضين، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ١٢١، لسنة ٢٠٠٥: ٢١.

(٣) الذات ممحوة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١: ١١٤.

(٤) الذات ممحوة بالكتابة:حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية – رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣: ١٤٩.

(٥) السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراءالحداثة العربية ، محمد صابر عبيد ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ط١ ، ١٩٩٩:١٤.

(٦) فن السيرة، احسان عباس ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط٥، ١٩٨٨: ١٠٥.

(٧) السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي ،عبدالله ابراهيم ، مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر ، العدد ١٤ ، لسنة ١٩٩٨: ١٨.

(٨) الشعرية ، تزفيتان تودروف ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧:٥١.

(٩) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث:حدود الجنس وإشكالاته ، محمد الباردي ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد ١٦ ، العدد ٣ ، لسنة ١٩٩٧:٧١-٧٢.

(١٠) خطاب الحكاية: بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة: مجموعة من النقاد ، المشروع القومي للترجمة ، ط٢ ، ١٩٩٧: ٢٠٩.

(١) أوجه السيرة ، أندريه مورا ، ترجمة: ناجي الحديثي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٧٨: ٥٥.

(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين ، شكري المبخوت ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٢:٦٩.

(٣) السيرة الذاتية الشعرية:٢٠.

(٤) سيرة الغائب سيرة الآتي:٨١.

(٥) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً:١١٦.

(٦) مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩:١٤٥.

(٧) أدب السيرة الذاتية المسكوت عنه عربياً: سيرة ذاتية بصيغة ضمير الغائب، خليل صويلح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٢٠، لسنة ١٩٩٨: ٢٠٩.

(٨) ينظر: أوجه السيرة:١١٠-١١٦.

(٩) لماذا تركت الحصان وحيداً ، محمود درويش ، دار الفنون للطباعة والنشر ، القدس ، الغزة ، ط١ ، ١٩٩٥: ١١-١٥.

(٢٠) السيرة والمتخيل: قراءة من نماذج عربية معاصرة ، خليل الشيخ ، دار أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥: ١٨٠.

(٢) م. ن: ١٨٠.

(٢٢) ينظر ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ج١ ، ١٩٨١: ٢٤ – ٢٧.

(٢٣) محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة، علي الشرع، سلسلة كتاب الشهر (٤٤)، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٣.



ضمير المتكلم!

نـــــادر رنـتـيـســي *

كثيرا ما يصرِّح روائيون أن السرد العربي يفتقر إلى الرواية «الفضائحية» التي تقدم كاتبها بعريه النفسي والجسدي، كائنا مرقطا بالآثام والخطايا التي لا يلتبس انتسابها إلى «الحرام الصريح».

غالبا ما تأتي مثل تلك التصريحات في سياق إجابة مسهبة، على سؤال آخر الأعمال لكاتب يدعو القرّاء إلى انتظار بوح لم تعرفه الرواية العربية من قبل، عار مثل حوار مع النفس.

بيد أن شيئا من ذلك لم يحدث، ليس من قبل ذلك الروائي المفترض أعلاه، وإنما من الروائيين الحقيقيين الذين لم يزودوا المكتبة العربية، منذ «الخبز الحافي» لمحمد شكري، إلا إرهاصات لتقديم الذوات على كرسي اعتراف متحرك، يذهب إلى ألف اتجاه مفتوح على التأويل الذي يكفي «شر القتال» مع المجتمع وسلطاته!

يجتهد روائيون اقتربوا من منطقة «الفضح» في اجتراح حيل سردية ينشئونها على التخوم، تقترب منهم بمقدار ما تبتعد عن الصارم والصادم، وتبتعد بمقدار ما تقترب من أسوار عقد الذنوب العالية، لتكون المحصلة، أدبا يخدش ولا يجرح، ويكسر ضلعا من «الثالوث» ليرفع عليه راية بيضاء تماما!

هواجس قول ما لا يمكن قوله، واهنة، ولا تربك الكاتب خشية قراءة «الأب» وتأويله لضمائر الغائب التي تتكاثر مثل حجج المريب الهاتف «خذوني». تتراكم ورق توت داكن تحجب عورات غائرة بآثامها المكتومة في ضمير «المتكلم»!

هناك منْ يبتلع خطواته الأخيرة نحو كتابة «لا حياء فيها» اجتهادا منهم للحفاظ على لمعان القيافة الكاذبة، والظهور برداء الكائنات السوية، الإرادية، المعصومة عن خطايا النوم على «وسادة خالية» تخفق فيها الأحلام «السرية»!

رقابات متعددة يفرضها الكاتب على ذاته قبل الاصطدام المتوقع مع الرقابة الرسمية، أو الاجتماعية. لكن الرقابة الذاتية تبدو أشد ضيقا على روح النص، ترهقه بمحاذير مهجوسة بالصورة الأخيرة اللائقة لبطاقة الأحوال المدنية!

تفتر رقابة الكاتب على نفسه من حرارة النص، تذهب به نحو الصنعة، وافتعال الحكايات التي تبرر حكاية لم ترو، تضطره لتشييد أكياس الرمل بما يكفي انتصاب فوهة كاتمة للصوت والأحلام المبتسرة..

«الأدب الحافي» كما يدعو إليه عبده وازن، ما زال مفقودا في الرواية العربية، لمصلحة «أدب» يبالغ في «أدبه» ويستجيب كاتبوه لمتطلبات الرقابة الأخلاقية من المجتمع، ومن قبل، من السلطة الرسمية، ويخضع لمزاجهما المحافظ، ورؤيتهما المدرسية للأدب بوصفه أداة تربوية تدعو إلى الفضائل، متدثرة بمواعظ الأمر والنهي..

في المقابل يتم النظر إلى الأدب الذي يدخل مناطق معتمة من فرط الهجران، على أنه أدب «ماجن يروج للرذيلة ويدعو لارتكاب الفواحش» وهي أحكام أخلاقية تحاكم الأدب، كما يحاسب المجتمع المرأة بقوانين مطلقة القيمة، تختصرها في خصلة شعر متروكة للهواء!

«الأدب الفضائحي» وهي تسمية لا تعيبه بأي حال، يقدم الصورة قبل معالجتها وفق تكنولوجيا متطورة، تكذب ولا تتجمل، ويقرأ علينا النص بكتابته الأولى، وأخطائه «الفاحشة» التي يتم استدراكها في قراءات الأصدقاء المتعددة، حتى تنتهي إلى «فحش فاضل» في البروفة الأخيرة قبل الطبع!

«.. **أريد** التورط في الصدق، والجهر بأني سأقول ما لم يقل من قبل، وأني أفضل ضمير المتكلم على باقي الضمائر والغائبة أو المستترة بكذب لا يصدق!

أعد بكتابة تشهرني كائنا معجونا بالذنوب والخطايا التي لا يمكن التبرؤ منها، إذا ما قرئت خلسة من قارئ رقيب!»

.. **ذلك** شيء من إجابة روائي مفترض يتحدث بـ « ضمير المتكلم» ولا نملك إلا أن ننتظر رواية لا تحكمها «ضمائر الغائب»!!

---

* كاتب وصحافي أردني
Nader_rantisi@yahoo.com

أثر الحضور «البرناسي» في تشكيل «قصيدة الحب» في الشعر العربي المعاصر

قراءة في مستويات النحت الجمالي في شعر الحب

أ.د. حبيب بوهرور *

توطئة:

في معرض حديثنا خلال هذه الورقة البحثية عن اثر الحضور البرناسي في تشكيل قصيدة الحب في الشعر العربي الحديث، أعرض في عجالة خلال هذه التوطئة الموجزة تعريفا للبرناسية وأشير إلى أهم روادها وبعض ركائزها الايديولوجية المؤثرة في نماء المتخيل الإبداعي عند الأنتيليجنسيا من الشعراء العرب في العصر الحديث، الذين سأعرض بعضا من تجاربهم في متن المداخلة بعد حين.

البرناسية

البرناسية مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات.. بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعياً همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة. وهي تتخذ شعار «الفن للفن».

لقد أطلق أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد لبعض الشعراء الفرنسيين الناشئين اسم «البرناس المعاصر» إشارة إلى جبل البرناس الشهير باليونان التي تقطنه «آلهة الشعر» كما كان يعتقد قدماء اليونان، إلا أن الاسم ذاع وانتشر للتعبير عن اتجاه أدبي جديد. ويعد الشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه ١٨١١-١٨٧٢م رائد الاتجاه البرناسي إلى جانب زميله الشاعر لو كنت دي ليل الذي يعتبر المنظر الأول للفكر البرناسي، الذي تبلورت مبادئه بعد منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا بفضل مجهودات الشاعر الفرنسي ستيفان مالا راميه ١٨٤٢-١٨٩٨م.

تقوم فلسفة التشكيل البرناسية على اعتبار الأدب والفن غاية في ذاتيهما، وأن مهمتهما الإمتاع فقط لا المنفعة، وإثارة المشاعر وإلهاب الإحساس ليتذوق الإنسان الفن الجيد. تم العمل من خلال وسائط التشكيل الفنية المتوفرة عند الشاعر على تحطيم المعمار القديم للمتخيلات

ستيفان مالارامية

الإبداعية والشعرية الكلاسيكية وتدميرها لبناء العالم الجديد، لهذا ظلت فلسفتها الأيديوتشكيلية تقوم على ما يلي:

. تحقيق سعادة الإنسان عن طريق الفن لا عن طريق العلم
. استبعاد التعليم والتوجيه التربوي عن الشعر والفن عامة
. الاهتمام بالنحت الجمالي من خلال تفعيل الصورة الفنية الجمالية أكثر من اهتمامهم بالمضامين الفنية والأدبية.
. العمل ضمن الأثر الفني على جعل الحياة تقليدا للفن وليس العكس.

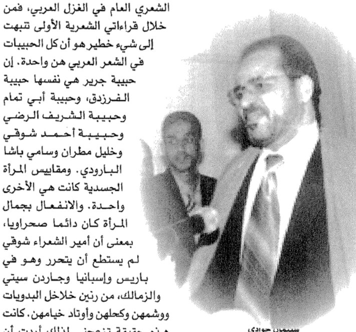
مستويات النحت الجمالي في شعر الحب عند الشاعر العربي المعاصر

لقد أصبحت قصيدة النحت الجمالي عند الشاعر العربي الحديث والمعاصر أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن الفضاء البرناسي الجمالي، فكل عملية تجاوز وكسر وتخط تولد بالضرورة عملية تشكيل وإبداع وخلق، وتصوير لكل ما أضحى مكسورا أو متخطى أو متجاوزا، سواء بفعل رفض الزمن له، أو بحكم عدم مطابقته لواقع الحال. فصار الشعر «كلمة السر من عرف متى يقولها وكيف يقولها استطاع أن يزحزح الصخرة المسحورة عن المغارة ويصل إلى صناديق المرجان والحور المقصورات في الجنان... الشعر يمد يده إلى الأشياء الميتة فيحييها كما فعل موسى تماما، والفارق الوحيد، أن أداة موسى هي العصا... و أداة الشعر هي القلم».(١)

فمن الواقع الممزوج بالتشكيل البرناسي بدأ قلم الشاعر المعاصر في رسم معالم المتخيل، كبديل ووسيلة للهروب والتخطي، وإقرار الرفض. فكان الوطن، وكانت المرأة بداية هذا الرسم الجمالي.

المرأة كمتخيل جمالي بديل

تمثل مرحلة النحت الجمالي في شعر كل من نزار قباني من سوريا وسعاد الصباح من الكويت وسليمان جوادي من الجزائر. كنماذج لهذه الورقة البحثية. أهم مراحل بناء المتخيل لديهم؛ حيث نسج كل واحد منهم بنكهته الذاتية والتشكيلية من عالم المرأة وحالاتها صورا جديدة لها، وقدمها في قالب شعري متميز، كان الحب هو ركيزته الأولى. ولكن من دون أن يقع كل واحد منهم في محاكاة النمط أثناء رسم الحبيبة بميزاتها القديمة والمألوفة احتراما لفلسفة وطقوس الإبداع وفق المذهب البرناسي الذي يمقت الأشكال الجاهزة؛ وإنما انطلق في رسم الأنموذج الجمالي المتخيل على أسس جمالية جسدية ثائرة. فقد تحدث نزار عن هذا قائلا :» منذ بداياتي حاولت أن أخرج على الأنموذج


سليمان جوادي

أصبحت قصيدة النحت الجمالي عند الشاعر العربي الحديث والمعاصر أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن الفضاء البرناسي الجمالي

الشعري العام في الغزل العربي، فمن خلال قراءاتي الشعرية الأولى تنبهت إلى شيء خطير هو أن كل الحبيبات في الشعر العربي هن واحدة. إن حبيبة جرير هي نفسها حبيبة الفرزدق، وحبيبة أبي تمام وحبيبة الشريف الرضي وحبيبة أحمد شوقي وخليل مطران وسامي باشا البارودي. ومقاييس المرأة الجسدية كانت هي الأخرى واحدة. والانفعال بجمال المرأة كان دائما صحراويا، بمعنى أن أمير الشعراء شوقي لم يستطع أن يتحرر وهو في باريس وإسبانيا وجاردن سيتي والزمالك، من رنين خلاخل البدويات ووشمهن وكحلهن وأوتاد خيامهن. كانت هذه حقيقة تزعجني لذلك أردت أن أدخل إلى الشعر العربي من باب آخر، وأن أطرح عشقي الخصوصي على الورق دون استعارة عشق الآخرين.. أن أسجل علاقات الحب في عصري بطريقتي الخاصة...»(٢)

ولعل هذا ما يفسر تلك الصور البرناسية الغريبة المترامية هنا وهناك في دواوين شعره، حيث تأخذ المرأة كنموذج أشكالا وألوانا وأحجاما في شكل بناءات تركيبية متفردة تحدد طريقة التشكيل البرناسي عند نزار، أين يمثل التصوير الجزئي (التفكيكي) لنموذج المرأة النزارية قمة المتخيل البرناسي الفني لديه، فلطالما تناول المرأة كصورة مفكّكة إلى عناصر جزئية غريبة ارتبطت تارة بالألوان والأشكال وتارة أخرى بالمجسّمات الصغرى المرتبطة بالمرأة ذاتها (إكسسواراتها)؛ يقول إحسان عباس في هذا الشأن: «من درس شعر نزار دراسة متدرّجة وجد أن استغرابه الشعري بدأ يتناول أشياء المرأة والألوان التي ترتبط بها وبين الطبيعة، ثم أخذ يحرك نظرته حول حالات المرأة حركاتها (و هي تمشط شعرها، وهي تمر في المقهى وهي تنزل من السيارة، وهي مضطجعة، وهي ترقص...) مع الإلحاح على المزيد من أشيائها (قلم الحمرة، الجورب، ثوب النوم الوردي، الصليب



الذهبي، الكم، التنورة...)؛ مما يصح معه أن نقول أنه كان يبعثر المرأة ولا يلمها في خلق سوى.. الدخول إلى هذه الجزئيات لم يكن مما يعني الشاعر العربي كثيرا قبل نزار، كما أنه ابتكر الصورة الملامسة لهذه المجلات الصغيرة، والجرأة في اللغة والصورة معا هما أقوى ما يميز هذا النوع الجمالي»(٣)

وأفضل ما يمثل هذا التميز والتشكيل البرناسي لجزئيات هذا العالم الحميمي ما نقرأه في قصيدة «الشقيقتان» حيث تجمّل واحدة الأخرى في انتظار موعد اللقاء المنشود :

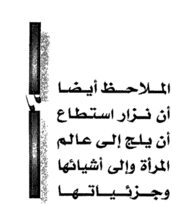
قلم الحمرة... أختاه...ففي
شرفات الظن، ميعادي معه
أين أصباغي.. ومشطي.. والحلي؟
إن بي وجدا كوجد الزوبعة
ناوليني الثوب من مشجبه
ومن الديباج هاتي أروعه
سرحيني.. جمليني.. لوني
ظفري الشاحب إني مسرعة
جوربي نار.. فهل انقذته؟
من يد موشكة أن تقطعه
ما كذبت الله..فيما أدعي
كاد أن يهجر قلبي موضعه(٤)

إن تناثر أشياء المرأة بين صور القصيدة ابتداء من قلم الحمرة والمشط والأصباغ والحلي والثوب، وانتهاء بذلك الجورب المحترق لهفة إلى اللقاء، والتشكيل الغريب هو في تقديري طريقة من طرق رسم الأنموذج المتحرّر من سلطة القمع الراهن باستغلال طقوس المذهب البرناسي الذي يعتمد تشكيلات الأشياء وغرابتها، لقد «وفق نزار عبر هذه القصيدة بصورة خاصة في تمثيل واقع تلك المرأة في حدود اللحظة التي عانته فيها... فأنت تراها مقبلة مدبرة مضطربة ترتدي ثيابها، تتسرح، تتجمل تصبغ أناملها كأنها العروس، تعد نفسها لتزف إلى عريسها...»(٥)

والملاحظ أيضا أن نزار استطاع أن يلج إلى عالم المرأة وإلى أشيائها وجزئياتها فدخل إلى مخدعها، لكنه



جوتييه



الملاحظ أيضا أن نزار استطاع أن يلج إلى عالم المرأة وإلى أشيائها وجزئياتها

لم يستطع الخروج منه (على الأقل خلال مراحله الأولى)، فظلت مخيلته الجمالية تجول بداخله تصور ما لم يألف تصويره عند غيره، فهو مثلا في قصيدة «أثواب» يعمل على كسر شامل لعالم المرأة المغلق من داخل خزانة ملابسها بكل ما احتوت من ألوان وأصباغ وعطور:

أين الزمان وقد غصت خزائنها
بكل مستهتر الألوان معطور
فثم رافعة للنهد... زاهية
إلى رداء بلون الوجد مسعور
إلى قميص كشف الكم، مغتلم
إلى وشاح، هريق الطيب، مخمور
أين الحرائر... ألوان وأمزجة
حيرى على ربوتي ضوء وبلور(٦)

وتتكرر مثل هذه الصور التجميلية البرناسية في مجموعاته الشعرية الثلاث (قالت لي السمراء، وطفولة نهد، وأنت لي) بشكل يجعل من صورة المرأة كمتخيل شعري مبتدع لا يتجاوز عالمها الصغير المحيط بمجموع تصرفاتها وعلاقاتها، وأشيائها مع الرجل، من دون أن تفقد هذه العلاقات حيوية الخلق والإبداع لدى الشاعر. إذ منها ينطلق في تشكيل الأنموذج الجديد، هذا الأخير لم يرق لإيليا الحاوي الذي اعتبر أسلوب الصورة الجزئية في الأمثلة السابقة عبارة عن «آفة فنية» تولد الخيال من الرؤيا الموضوعية في ضوء ضياع مسؤولية الفكر، يقول: «...و بعد فما الآفة الفنية التي نستشفها في هذه الصورة؟ إنها دون شك آفة الخيال عندما يجمح جموحا فكريا واعيا، متقصدا من دون أن تكون وراءه صدف في التجربة يحول الصورة إلى رؤية نفسية بدلا من أن تكون خرافة ذهنية، فليس تمت أية قيمة للخيال في الفن إذا كان بعيد المدى ينقل مسرح القصيدة من أرض الواقع والصدق إلى نجوم الوهم المستحيل والخداع، فنزار لم يقل هذا إلا بعد أن أطلق خياله وتحرر تماما من معاناة الوجدان فأصبح الفكر اللاهي يبتدع فكرة خاوية، يدع الخيال يصورها بكل ما فيها من استحالة وانعدام في الحقيقة النفسية....»(٧)

صدر هذا الكلام عن إيليا الحاوي في كتابه «نزار قباني شاعر المرأة» في طبعته الأولى عام ١٩٧٣، وقد وجدت في الفترة ذاتها ردا صريحا من نزار قباني على ما سبق من نقد في كتابه «قصتي مع الشعر» الذي نشر لأول مرة عام ١٩٧٣ أيضا، الشيء الذي جعلني أعتبره كخطاب صريح موجه لمثل تلك الانتقادات اللاذعة التي جعلت الفكرة البرناسية الخالقة لدى المبدع فكرة لاهية متحايلة على الخيال المبدع ذاته، فكان ردا يحفظ ماء الوجه بعدما سبق من نقد يجد من يحتويه إذا اقتصرت قراءته على نماذج صور وأشياء المرأة

فقط من دون أن يوّسع مداركه إلى عالم نزار الشامل بكل مفاتيحه وخلجات نفسه ومدارك الخلق لديه، فكان أن استخرجت هذه الفقرة التي تجيب بقدر من الشرح المباشر عما سبق، يقول نزار :«... إنني أعيش بحالة طفولة مستمرة، في سلوكي وفي تصرفاتي وفي كتاباتي، الطفولة هي المفتاح إلى شخصيتي وإلى أدبي، وكل محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة هي محاولة فاشلة، إنني أحب بكل حماسة الأطفال ونزقهم وعنفهم وبراءتهم ومطالبي هي نفس مطالبهم»(٨)

ويوضح نزار درجة اعتماده على الصورة العاكسة لبعض أشياء وملامسات المرأة والتي أصبح يتهم من خلالها بانعدام الرؤية الصادقة والتجربة النفسية الحية قائلا :«لا تهمني ضخامة الأشياء... إن امرأة تخرج من حقيبتها ورقة كلينيكس وتمسح جبيني وأنا أسوق سيارتي، تمتلكني،... وإن امرأة تتناول رماد سيجارتي براحتها وأنا مستغرق في التدخين... تذبحني من الوريد إلى الوريد...، إن امرأة تضع يدها على كتفي وأنا أكتب... تعطيني كنوز الملك



د.سعاد الصباح

يوضح نزار درجة اعتماده على الصورة العاكسة لبعض أشياء وملامسات المرأة والتي أصبح يتهم من خلالها بانعدام الرؤية الصادقة

سليمان...، حركات الاهتمام الصغيرة هذه تنفضني كعصفور...، إنني أعتبرها كمداسات البيانو تتوقف على مهارة العازف...قليلات... قليلات... من يعرفن العزف على أعصاب الرجل.»(٩)

ويعيب إيليا الحاوي دخول نزار إلى عالم الحلم والمستحيل وابتعاده عن صدق التجربة حين يقدم أبياتا من قصيدة «على الغيم» في مثل قوله:

ثقي بحبي.. فهو أقصوصة
بأدمع النجوم لم تكتبي

أو في قصيدة «على البيادر» في قوله :

نحن من طرز السماء نجوما
و لنا عمر وردة أو نكاد(١٠)

و يأخذ عليه توظيف النجم كوسيلة للهروب من الواقع والانغماس في عالم الوهم والمستحيل ورسم الممكنات.

إن الملاحظة السابقة تصدق إذا ما اكتفينا بقراءة النماذج المقدمة كأبيات شعرية شبه مستقلة عن باقي القصيدة، ولكن إذا رجعنا إلى القصيدة بأكملها ندرك للوهلة الأولى أنها في الحقيقة قصيدة هاربة من الواقع ليس بالمعنى الإنسلاخي وإنما بالمعنى المتمرد والرافض والخالق لإمكانات عيش متخيلة تجمع الحبيبين بعيدا عن واقع القمع والرفض في الرومانسية حالمة





مؤتمر النادي الأدبي بالرياض

بمكان تفقد فيه الكلمات والأشياء دلالتها المألوفة، فتدخل في تركيب أنسجة لغوية تعطي للكلمة في البيت الشعري آفاقا إمكانية أخرى حين يدرك الشاعر بخياله المجنح وبقوة الحب العلاقة المقموعة على أرض الواقع، فيسكن مع الحبيبة فوق غيمة وردية تارة وتارة أخرى فوق كوكب، وحين يضجر منهما المكان ينتقلان إلى النجوم، وتمثل هذه الحركية والفاعلية في تحقيق الممكنات المتخيلة في القصيدة دليلا واضحا على رفض الواقع المعيش والتحليق بعيدا عنه حتى ولو كان ذلك بالخيال :

في غيمة وردية بيتنا
نسبح في بريقها المذهب
يسرقنا العطر كما نشتهي
فحيثما يذهب بنا.. نذهب..
خذي ذراعي..دربنا فضة
ووعدنا في مخدع الكوكب
لا تسأليني.. كيف أحببتني؟
يدفعني إليك شوق نبي..
والله إن سألتني نجمة
قلعتها من أفقها.. فاطلبي (١١)

والظاهر مما سبق أن نزار يجتهد في نحت البيت الشعري نحتا جماليا بما يضمّنه من عبارات تضمن له الخلود والبقاء في وجه الزمن، فإعطاء الفكرة الشعرية صفات متخيّلة تجنبها الاندثار بفعل الزمن، «فعندما نكتب أبياتا علينا أن نفكر بعيدا في احتمال أن تكون هذه الأبيات هي الآثار المتبقية منا عقب ألف عام، لأننا لن نجد من كل حضارة مندثرة غير بقايا تماثيل وشذرات قصائد ومرمروأبيات»(١٢). فنجد الشاعر يغوص في بحر الكلمات ليلتقط منها الأصداف المشعة بالجمال والحافظة لاستمرارية الفكرة والصورة المتخيلة لأطول مدة زمنية ممكنة في ذهن المتلقي، علّه يظفر بالجديد في عالم الدلالات المألوفة فيحقق النقلة المنشودة ويصل إلى جوهر التجديد. يشير نزار إلي هذا قائلا: «أصبحت رقابتي على الحروف من القسوة

قباني

عندما نكتب أبياتا علينا أن نفكر بعيدا في احتمال أن تكون هذه الأبيات هي الآثار المتبقية منا عقب ألف عام



بحيث كنت أختار الكلمة بين المائة، وأستعرض حشود الكلمات قبل أن أمّد يدي لالتقاط واحدة منها... هذه المسؤولية التي ربطت بها نفسي . على قسوتها . كانت بابي للتجديد(١٣)

وأفهم من التجديد في كلام نزار السابق داخل النص الشعري عموما والصورة خصوصا تلك العلاقات المبتكرة بين عناصر الصورة ذاتها حيث تجد الانحرافات الدلالية واللغوية مجالها الكاسر للعلاقات السابقة وهذا ما يسميه صلاح فضل بعلاقة النعت بالتخييل في القصيدة النزارية، فقد وجد «أن إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من الانحراف أو عدم المناسبة . قياسا على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية . يعد المدرج الأول للتخييل الشعري، إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقا تقنية التشبيه إلى نوع التقنية المجسدة دون أن يبعد كثيرا عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري»(١٤)، وربما يكون هذا ما لم يدركه إيليا الحاوي في معرض «ثورته» على تميّز نزار في استعمال الصورة البرناسية المتخيلة غير المألوفة ×لديه في مثل البيت التالي:

سألتني اللعب معي... ورحنا
نقطّر الضوء بكل نجم...
و ندرر الصباح وشوشات
منطرحين في جوار كرم...
زرعت النجيمات في ناظريك
و لم... أبخل
أنا من هديت الرياح
إلى شعرك المرسل (١٥)

فعلق قائلا :«أيكون الشعر هكذا جمعا للألفاظ في الصدفة النفسية والاتفاق الفكري،مثيرا في نفس القارئ شعورا بالحيرة والاندهاش أمام معنى لا معنى له وصورة لا شكل لها وقصة تجري حوادثها في عالم اللاواقع،أبطالها النجوم والقمر ومسرحها الطبيعة التي يحرك الشاعر مظاهرها وفصولها بخاتم ذهنيته السحري»

و الواضح أن هذه النظرة تنطلق أساسا من البعد التقليدي الذي يحكم أجزاء الصورة الشعرية التقليدية وعلاقات المشبه بالمشبه به وتوابعه. فنزار في المنطلق السابق يعد من أوائل الشعراء الذين اعتمدوا أسلوب ربط النعوت كمجسدات في الواقع بعلاقات إمكانية متخيلة منحرفة على دلالتها الأصلية والمألوفة، ويبرز هذا جليا من خلال رائعته »كم الدنتيل« التي نقتطف منها الأبيات التالية :

يا كمها الثرثار... يا مشتل
رفه عن الدنيا، ولا تبخل
ونقط الثلج على جرحنا
يا رائع التطريز..يا أهدل
يا شفة.. تفتيحها ممكن
يا سؤال، بعد، لم يسأل

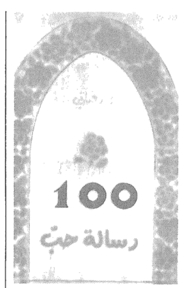
×××

يا كمها المنشال عن ثورة
إذهل... فإن الخير أن تذهل

×××

يا كمها أنا الحريق الذي
أصبح في هنيهة جدول
أيا شارع الخير..لا تخجل..
شرانق الحرير لا تخجل..
غامر فإن الريح شرقية
ما نحن؟ إن لم نطلب الأجمل
يا روعة الروعة يا كمها
يا مخملاً صلى على مخمل (١٦)

نبدأ من المنعوت في القصيدة، إنه «كم الدنتيل» كموضوع لنداء الشاعر الغرض منه تحويل هذه الصورة الغريبة عن الشعر إلى مصدر لإثارة جمال وروعة تلك الفتاة المرتدية لفستان كميه من «الدانتيل»، فقد ابتعد بنا نزار عن الصورة المحورية (الفتاة الجميلة) وراح يحدق فيها بأنظاره حين أدرك تلك الصورة الفرعية المحرّكة لمجموع أخيلة من شأنها أن تثير المتلقي وتبسط أمامه صورة تشكيلية متعددة تذهله بما تحمل من أوصاف لا تتطابق في أرض الواقع مع الصفة الأساسية موضوع النداء، فهذا الكم الثرثار، الأهدل، السؤال، المذهل، الشراع، الرائع لا يمكن أن تقترن به هذه الأوصاف إلا داخل عالم القصيدة بحكم الملكة التخييلية البرناسية التي تشع منها. فالثرثرة



المقرونة بالكم تحيلنا مباشرة على الصورة المتخيلة الأساسية وهي تلك الفتاة الفاتنة حتى في حديثها المتشعب الألوان والأشكال الذي لا تسعه مشتلة زهور بأكملها. ويحضرني هنا بيت مشابه من حيث التشكيل لنزار في قصيدة «أحبك، أحبك والبقية تأتي» يقول فيه :

حديثك سجادة فارسية..
وعيناك عصفورتان دمشقيتان
تطيران بين الجدار... وبين الجدار(١٧)

أين يستبدل الكم بالحديث والثرثرة والمشتل بتراكيب اللون في خيوط السجادة الفاريسية. وفي كلتا الحالتين تبقى عملية التشكيل داخل الصورة المتخيلة البرناسية هي ميزة التجديد

حقيقة الأنموذج البرناسي المتخيل لدى نزار هو ذلك الأنموذج ذاته المتخطي لحسيات الواقع المألوف إلى نظام من الممكنات

عند نزار،فتغيير الأوصاف في القطعة السابقة وتكسير مألوفية النعت داخل بناء الجملة ليس من قبيل الصدفة أو الاحتيال بواسطة القدرة التخييلية عند القارئ لتوليد الدهشة بداخله، وإنما هي «مؤشر دقيق لتغيير الحساسية والذوق في العصر الحديث، والانتقال إلى مرحلة الانفصال بين الفعل الحسي والقول المثالي إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة فتكتسب جماليات الجسد نبلا مشروعا، وتلتئم معطيات الحس في وحدة مكتملة»(١٨)

وهذا ما يدفعني إلى القول أن حقيقة الأنموذج البرناسي المتخيل لدى نزار هو ذلك الأنموذج ذاته المتخطي لحسيات الواقع المألوف إلى نظام من الممكنات تلعب خلالها التراكيب اللغوية التقليدية دورا جديدا يعطيها شيئا من الحرية ويمكنها من الخلق بعد أن ظلت قائمة بأداء وظائفها المنوطة بها في حدود العرف اللغوي التقليدي.

وتتوالى القصائد المشابهة للقصيدة السابقة في نتاج نزار خلال العديد من دواوينه فنجد . على سبيل المثال لا الحصر . في ديوانه «قالت لي السمراء» قصيدة «مذعورة الفستان» و«سنفونية على الرصيف» وفي ديوانه «أحبك، أحبك والبقية تأتي» قصيدة تحمل عنوان الديوان نفسه.

ويتميز نزار في استعمال صورة المرأة كمتخيل وصفي جديد فيطالعنا بقصائد تكون خلالها صورة المرأة المحورية (الكلية) انطلاقة نحو كم هائل من الصورة الفرعية (الجزئية) الأخرى المرتبطة بالصورة الأم، فيسبح خياله بعيدا عنها رغم أنه يعود إليها من الفترة إلى الأخرى للمحافظة على وحدة الموضوع رغم تباعد أجزائها المكانية (الصورة) كلما استرسل الشاعر في التخييل. يقول في بعض من قصيدة «زيتية العينين»:

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
و شموس دائخة.. وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق
في مرفأ عينيك الأزرق

شباك بحري مفتوح
و طيور في الأبعاد تلوح
تبحث عن جزر لم تخلق(١٩)

وهكذا تتسابق الصور المسرعة للإجابة على محتوى مرفأ عيني الحبيبة وكل مرة تجمع صور جزئية تقدم معنى لا تقدمه الصور التي تأتي بعدها بالضرورة، فتشكل واجهة فسيفسائية لعيون الحبيبة قلما اتحدا بها (العيون) على أرض الواقع.

ويبرز أيضا من القصيدة السابقة (و غيرها) إشعاع الحس الجمالي البرناسي من الصورة الجزئية حيث ظهرت بوضوح تلك الإرادة والقوة الكامنة وراء النحت الجمالي الدقيق للصورة، أين تختفي مجموع الملامسات الغريزية والحسية التي طالما فرضت وجودها على الصورة الوصفية لدى نزار قباني. «وإذا ما تأملنا موضوع المرأة عند نزار قباني في ظل المفهوم البرناسي المكتسب وجدنا أن رؤيته لها تحدث كسرا عميقا في القوقعة الغريزية الضيقة التي عاشت فيها طويلا خيالاته الحسية لتفلت رويدا رويدا من بين الشقائق ضوءا شفافا حذقا يسطو هنا ليلامس في رفق ووداعة الخطوط الصافية المكونة للانسجام الجمالي عند المرأة والمعبرة عن المعاني الفنية البعيدة والنابعة من انعكاساتها المرمرية أمام عين الشاعر» (٢٠)

وتتقاطع أبعاد التشكيل الشعري والجمالي بين نزار قباني والشاعر الجزائري سليمان جوادي الذي ارتضى تفعيل محتويات الحس البرناسي وإشعار المتلقي بالقيمة الحقيقية المضافة للحياة في فضاء المحبة المرتبطة بعالم المجسدات والأشياء، يتضح هذا جليا في قصيدة «ما قيمة الدنيا» التي يقول في بعض أبياتها:

ما قيمة الدنيا وما مقدارها=إن غبت عني وافتقدت هواكا
ما قيمة الأزهار حين ألمها=ما قيمة الأشياء دون لقاكا
أدمنت حبك هل ترى يا ظالمي =أدمنت تعذيبي فطال جفاكا
كل القصائد لم تعد مثل التي =كانت تهدهدني بها شفتاكا
تلك الحدائق كالحرائق أصبحت=وغدت جميع ورودها أشواكا
ما الورد ما الأشعار ما عذب الهوى=إن لم تكن قربي هنا لأراكا
كل الخطابات التي نمقتها=كل الهدايا هل بها أنساكا
أواه إني كلما أبصرتها=إلا حزنت وقلت: ما أقساكا
أحلى العبارات التي أحببتها=نطقت بها يا ظالمي عيناكا
ذكراك تذكي حرقتي ومواجعي =وأنا أحبك انت لا ذكراكا
كن حاضرا لا غائبا كن مقبلا=لا مدبرا يا أنت كم أهواكا (٢١)

تتقاطع أبعاد التشكيل الشعري والجمالي بين نزار قباني والشاعر الجزائري سليمان جوادي الذي ارتضى تفعيل محتويات الحس البرناسي

وتشترك الشاعرة الكويتية سعاد الصباح في تشكيل الصورة البرناسية المطعمة انطلاقا من واقع المرأة العربية من جهة ومن كونها عضو في المنظمّة العربية لحقوق الإنسان، فقد تطوّعت للدفاع عن حقوق بنات جنسها بصوت قوي صريح. صوَّرت ما تعانيه المرأة المكبوتة والمخنوقة الصوت في المجتمعات الذكورية. وعكفت على تثوير حق المرأة في الحب والإحساس بالآخر ضمن حق أنوثتها المقضوم فصرخت في قصيدة (المجنونة) صرخة الشاعر البرناسي الثائر على واقع لا يجعل الحب دستورا أبديا للحياة، تقول:

أنا في حالة حبٍّ... ليس لي منها شفاءُ
وأنا مقهورةٌ في جسدي
كملايين النساءُ
وأنا مشدودةُ الأعصاب لو تنفخُ في
أُذني تطايرتُ دُخاناً في الهواءْ
...
يا حبيبي:

إنني دائخةٌ عشقاً
فلملمني بحق الأنبياءْ
أنتَ في القطبِ الشماليِّ وأشواقي
بخطِ الإستواءْ.
...
انتمائي هو للحبِّ وما لي لسوى الحبِّ انتماءْ.(٢٢)

وعن الحب وعمّن تُحب قالت في الجزء الأول من قصيدة (تمنيات استثائية لرجلٍ استثائي :

أنا أرفضُ الحبّ المُعبأَ في بطاقات البريدْ
إني أُحبّكَ في بدايات السنةْ
وأنا أُحبكَ في نهايات السنةْ
فالحبُ أكبرُ من جميع الأزمنةْ
والحبُ أرحبُ من جميع الأمكنةْ
ولذا أُفضّلُ أنْ نقولَ لبعضنا
« حبٌّ سعيد» «

حبٌّ يثورُ على الطقوسِ المسرحيةِ في الكلامْ
حبٌّ يثورُ على الأصولِ على الجذورِ على النظامْ
حبٌّ يحاولُ أنْ يُغيِّرَ كلَّ شيءٍ في قواميس الغرامْ(٢٣)

إن آلية التخيُّل الاستاطيقي التي تندرج من الأدنى إلى الأعلى، حتى تصل إلى اللامحدود تنبئ عن قدرة الشاعر العربي البرناسي في حقل الرياضيات الإقليدية التي يبدع فيها شيئاً أكثر من أن يحفظ جدول الضرب عن ظهر قلب. إنَّ هذه الطريقة الكلاسيكية التي تتخصص بمعالجة جانب الواقع الموضوعي من زاوية المجال، وضمن تشعبات وأبنية هندسية، تؤدي بها إلى الإطلاق الساكن والخروج عن مجال التفاعل الحيوي بين الفكر والطبيعة من جهة، والإحساس والواقع من جهة ثانية، لا تأخذ من الكلاسيكية التي استوعبت مناخات الفكر الإنساني منذ فجر تشكّله حتى اليوم، سوى القشرة الخارجية، التي ستبقى على سطح الواقع تطفو ضمن علائقها الذهنية المتشابكة.

وهذا ما جعل نزار قباني يلجأ، بعد

إن آلية التخيُّل الاستاطيقي التي تندرج من الأدنى إلى الأعلى، حتى تصل إلى اللامحدود تنبئ عن قدرة الشاعر العربي البرناسي في حقل الرياضيات الإقليدية

أن يتعب من رحلاته ومغامراته الذهنية البعيدة إلى أشياء العالم الخارجي، فيعرضها كما هي، ففي قصيدة «مانيكور» تتفاعل الصور المتخيلة فيسخر موضوعا خارجا (قارورة المانيكور) ليكون وسيلة الوصول إلى مفاتن هذه الجميلة. وعلى شاكلة البرناسيين يلتقط الصورة الجمالية لعرضها علينا بعد هيام وألم:

قامت إلى قارورة
محمومة الرحيق
طلاؤها الوردي.. وهج
الكرز.. الفتيق
واستلت المبرد من
غمد له رقيق
ينحت عاج ظفرها
المدلّل النميق
وغرد المقص فوق
المرمر الغريق..

× × ×

يا ظفرَيا وردي يا
سجادة العقيق
إن كفرت سيدتي
بعهدي الوثيق
فقل لها إنك قد
رضعت من عروقي (٢٤)

ولا يقف تأثير الحس البرناسي في الصورة المتخيلة لدى نزار عند المرأة فقط بل يتعداها إلى الطبيعة الخلابة ولكن كوسيلة لإثراء الصورة المرتبطة دائما بعالم المرأة.

يقول نزار: «إن الطبيعة، كعالم منفصل لم تلعب في شعري دورا هاما، كان الإنسان أهم منها وأقوى حضورا. صحيح أنني كتبت على النجوم والغيوم والينابيع والبحار والغابات ولكنني كنت دائما أربطهما بعلاقة إنسانية ما... وبتعبير أوضح كنت أضع كل هذه الأشياء الجميلة تحت تصرف





مؤتمر الطارف بالجزائر ايار ٢٠٠٨

المرأة التي أحبها. وفي خدمتها، إنني لم أكتب على القمر لأنه قمر.. ولكنني كتبت عنه كقطعة ديكور جميلة في حضرة العشق، وزهرة الغاردينيا، لم تكن لتسترعي انتباهي إلا لأنها تشكل خلفية رمادية اللون لمواعيدي»(٢٥)

وهذا ما ندركه مباشرة حين نقرأ مثل قصيدة «على بيادر» حيث التمازج بين عالم المرأة وعالم الطبيعة فتسخر الثانية لخدمة الأولى في نسق تعبيري محكم :

وتقولين لي أجيء مع الضوء
بحضن البيادر ميعاد..
أنا ملقى على بساط بريق
حولي الصحو.. والمدى.. والحصاد
جئت قبل العبير، قبل العصافير
فللطل في قميصي احتشاد
مقعدي غيمة تطل على الشرق
و أفقي تحرر وامتداد
وتأخرت.. هل أعاقك عني
كوم الزهر أو هم الحساد
ونحن من طرز السماء نجوما
و لنا عمر وردة أو نكاد..
لا تقولي أعود.. بحّ انتظاري
حبنا كان مرة لا تعاد (٢٦)

وفي قصيدة أخرى وبمجرد اختفاء عيني الحبيبة عن الشاعر تفقد الطبيعة دورها الإيحائي بفقدان فاعليتها عليه، حين تأخذ صورة الطبيعة الحزينة مكانها في القصيدة بدلا من الصور التي تشع نورا وفرحا، فيكون التسخير عن قصد يهدف إلى إسقاط مشاعر الذات الحزينة وبسطها أمام المتلقي :

عاد الشتاء بكل قسوته
يمتص أيامي فأين هما؟
الشمس منذ رحلت مطفأة
الأرض، غير الأرض بعدهما
الآن أدرك حيث لا قمر
ماذا أنا.. ماذا.. بدونهما(٢٧)

وفي قصيدة ثالثة يلخص نزار الحالتين السابقتين فيعلن صراحة أن حضور الحبيبة هو وحده السبيل إلى خلق الممكنات وإنماء المتخيلات وتناسل الصور في عالم الطبيعة، وغيابها بلا شك يضمر كل ما سبق، يقول في قصيدة «أسئلة إلى الله»:

يا إلهي !
عندما نعشق ماذا يعترينا؟
ما الذي يحدث بداخلنا؟
ما الذي يكسر فينا؟
كيف نرتدّ إلى طور الطفولة
كيف تغدو قطرة ماء محيطا..
ويصير النخل أعلى..
ومياه البحر أحلى..
وتصير الشمس إسوارا من الماس ثمينا
حين نغدو عاشقينا..(٢٨)

ومجمل القول أن آلية التشكيل الجمالي ضمن الطقوس البرناسية عند الشاعر العربي المعاصر هي ردّة فعل ومواجهة رافضة للاتجاهات الإنسانية والاجتماعية والانفعالية في الأدب التي ظلت تعمل على تعطيل حواس المبدع بمختلف الطروحات الفلسفية والأيديولوجية الملزمة للشاعر المبدع، وما التشكيل البرناسي للصورة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة إلا فضاء تشكيليا خصبا أسهم في رسم معالم الصورة ضمن المعمار العام للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

•أكاديمي من الجزائر

هوامش وإحالات الورقة البحثية

١. قباني، نزار : «الله والشعر »، مجلة «الآداب» البيروتية، عدد ٠٤، أفريل ١٩٥٧، ص ٠٢.
٢ . قباني، نزار : عن الشعر والجنس والثورة، ص ٢١، ٢٢.
٣. نقلا عن : فاروق، جلال الشريف :» نزار قباني محاولة لتحديث الكلاسيكية الجديدة »، ص ١٢، ١٣.
٤. قباني، نزار : الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ديوان « أنت لي »، ص ٢٠١، ٢٠٢.
٥. الحاوي، ايليا :نزار قباني، شاعر المرأة، ص ١٣٣.
٦. المصدر نفسه، ص ٢١٥، ٢١٦.
٧ . المصدر نفسه، ص ٤٨.
٨ . المصدر نفسه، ص ١٤٤، ١٤٥.
٩ . أنظر الحاوي، ايليا : نزار قباني شاعر المرأة، ص ٥٠. وراجع الأعمال الشعرية، ج ١، ص ٩٩ و١٠٧.
١٠. قباني، نزار : الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ديوان «طفولة نهد »، ص ٩٨، ٩٩.
١١. غوتة،تيوفيل : نقلا عن عبد النعيم مغزلي «المدرسة البرناسية وأثرها في الشعراء الجماليين العرب المحدثين (في لبنان وسورية)، حيث مقدم لنيل درجة الماجيستير في الأدب المقارن، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، ١٩٩٠، ص ١٧٦.
١٢. الكيالي، سامي : الأدب المعاصر في سورية، ص ٤٤٢، ٤٤٤.
١٣. فضل، صلاح : الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٠.
× أنظر الحاوي، ايليا : نزار قباني... شاعر المرأة، ص ٤٨، ٥٢.
١٤ . قباني، نزار : الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ديوان «أنت لي »، ص ٢٠٦ ٢٣٤.
١٥. الحاوي، ايليا : المرجع السابق، ص ٥١، ٥٢.
× وهي القصيدة التي فتنت بعض نقاده وكثيرا من قرائه على حد تعبير صلاح فضل.
. أنظر فضل، صلاح : الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٠.
١٧. قباني، نزار : المرجع السابق، ديوان «قصائد » ص ٢٨٠، ٢٨١.
١٨. فباني، نزار : المرجع السابق، ج٢، ديوان « أحبك، أحبك والبقية تأتي »، ص ٢٠٣.
١٩. فضل، صلاح : الساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٢.
٢٠ . قباني، نزار : المرجع السابق، ج ١، ديوان « الرسم بالكلمات »، ص ٤٧٧، ٤٧٩.
. سليمان جوادي: ديوان لا شعر بعدك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ١٩٨٧،ص ١٢٣
٢٢ نقلا عن د. عدنان الظاهر عبر موقع الشبكة الوطنية الكويتية، والوصلة كاملة:
٥٥٦=http://www.nationalkuwait.com/vb/showthread.php?t
٢٣ . المرجع نفسه والوصلة نفسها، ويمكن مراجعة كتاب: كتاب لآلئ الخليج، مختارات شعرية بالعربية والألمانية .ترجمة د. عدنان جواد الطعمة. الطبعة الأولى Marburg ١٩٩٥
٢٤. المرجع السابق، ص ٢١٩، ٢٢٠.
٢٥. قباني، نزار : قصتي مع الشعر، ص ٢٠٨، ٢٠٩.
٢٦ . قباني، نزار : الأعمال الشعرية الكاملة. ج ١، ديوان «طفولة نهد »، ص ١٠٦، ١٠٧.
٢٧. قباني، نزار : المرجع السابق، ج ١، ديوان «حبيبتي»، ص ٤٠٠.
٢٨. قباني، نزار : المرجع السابق، ج ٢، ديوان «أشعار خارجة عن القانون»، ص ٦١، ٦٢.



جدّي جحا

قد لا يكون كائنا من لحم ودم، وقد يكون عدة كائنات تواجدت في أكثر من زمان وأكثر من مكان، وقد يكون مادة مكثفة صنعتها الشعوب من وهج الأساطير ورماد المعاناة وجمر الثورة. لذلك جاء جدي جحا كائنا غريبا، متعدد الانتماءات ويعييش عدة حيوات متجددة، من صهيل الصحراء حتى عصر الكهرباء، وهو أيضا خليط عجيب غريب من الذكاء والحمق، الجهل والعلم، من الشجاعة والجبن، من الفارس والبهلول.

في الواقع لا اعرف الاسم الحقيقي لجدي جحا الذي ما يزال حيا وسيبقى بعدي وبعد أحفاد أحفادي، فقد ورد ذكره أولا في شعر عمر بن ابي ربيعة عام (٩٣ هجرية)، وعاصر أبا مسلم الخرساني والخليفة المنصور، وتوفي حسب المصادر التاريخية، عام ١٦٠ للهجرة بعد أن عمر طويلاً، وهو حسب المصادر ذاتها عربي اللون واللسان ويدعى دجين أبوالغصن بن ثابت اليربوعي البصري المعروف بجحا.

أما الأتـراك فجحاهم يدعى (الخوجة نصر الدين) وقد ظهر في أحوج وقت إليه..تماما خلال الاجتياح المغولي الثاني لبلاد المسلمين، تحديدا، في فترة تيمورلنك المحتل القاسي المتكبر الذي كان يسخر منه جحا ويذكره بالعدل ويشفي غليل الشعب من الحاكم الظالم.

علينا ان نعترف ان جحا الأتراك هو الأكثر شهرة، نظرا للظروف التي أشرنا إليها، إضافة إلى أن جحا العربي كان يسخر من الخليفة المنصور المشهور بالبخل، لذلك تم طمر معظم هذه الحكايات خلال العصرين العباسي الأول والثاني الى ان اختفت تحت رماد السنين.

ومن حكايات جحا التركي المشهورة، قصته مع تيمورلنك، الذي سأله يوما قائلا:

- ترى كم اساوي بنظرك من المال يا حجا؟

فنظر اليه جحا متأملا أعلاه وأسفله، ثم قال بغير تردد:

- لا أظنك تساوي أقل من ألف دينار ايها الملك العظيم.

فقال تيمورلنك غاضبا:

- ان ملابسي وحدها تساوي الف دينار !!

فقال جحا:

- إذن فقد صدق تقديري تماما.

المقصود طبعا، ان تيمورلنك لا يساوي سوى ثمن ملابسه.

قد تقولون ان من المستحيل ان يستطيع جدي جحا ان يتكلم بهذه الطريقة أمام تيمورلنك...فليكن....ألم يستمتع الشعب وما يزال بهذه الحكاية، حتى لو كانت مجرد اختراع شعبي على لسان جدي العظيم.!!

وللفرس جحاهم ايضا، وهو عندهم فارسي الأصل والفصل واسمه (جوجي) من أهل اصفهان، واسمه الحقيقي -على ذمتهم - هو الملا ناصر الدين.

وجدي جحا في مالطا اسمه جاهان!

وفي صقليه اسمه جويكا!!

كما عرفته اقوام كثيرة، وهناك ترجمات لنوادره عند الرومانيين والبلغار واليونان والألبان واليوغسلاف والأرمن والقوقاز والروس والأوكرانيين والصينيين، اضافة إلى انتشار نوادره في معظم انحاء افريقيا.

جدي لم يمت، لأنه يعيش في افئدة الشعوب، فهو روح المقاومة التي تحمل شعلة الأمل حتى لا تنطفىء في الزمن الصعب، وهو مانعة الصواعق التي تنقذ الشعوب من اليأس والإحباط والجنون.

جدي جحا....جد الساخرين جميعا في كل زمان ومكان... سلام عليك إن كنت حيا بقبر أو حيا بقلب...سلام عليك!!

---

*كاتب أردني
ghishan@gmail.com

محمود درويش... والقمر

أحمد زياد محبك *

يمتلك محمود درويش رؤية مختلفة إلى القمر، لا يخضع فيه الشاعر لمعطيات جاهزة، ولا مقولات ثابتة، إذ يمتلك موقفه المجدد من العالم كله، ومن القمر نفسه، وهو موقف حي متحرك ومتغير، بل يسعى إلى تغيير موقف الآخر منه، فهو ينظر إلى القمر على أنه قيمة متغيرة، ومعطى متحول، يتعامل معه بحرية، ولا يخضعه لمعنى واحد ثابت.



وتمثل هذه الرؤية ثلاث قصائد للشاعر، الأولى منها عنوانها: «قمر الشتاء»(١٩٦٦)، وفيها ينقم الشاعر على القمر، ويؤكد أنه قتله، وسيذيب جثته بالملح والكبريت، انتقاماً من الشعراء الذين طالما تغنوا به، وسوف ينساه العشاق، ولن يذكروه، فالشاعر ناقم على القمر لأنه قسا عليه، فهو لاجئ وحيد على الرصيف ينتظر، ولا أحد يساعده، وقد وعده القمر بالمضي والتحول، وبفجر الحرية، وسهر الشاعر الليل كله ينتظر تحرُّكَ القمر من مكانه، لعل الليل ينجلي، ولكنه تحجَّر في مكانه، ولم يتحرك، ومع الفجر خان، فقد تحرك، ولذلك أقدم الشاعر على قتله، وفيما يلي نص القصيدة١:

سألم جثتك الشهيده
وأذيبها بالملح والكبريت
ثم أعبها كالشاي
كالخمر الرديئة كالقصيده
في سوق شعر خائب
وأقول للشعراء:
يا شعراء أمتنا المجيده
أنا قاتل القمر الذي
كنتم عبيده
سيقال: كالمتسول المنفي كان
رَدُّوه عن كل النوافذ
وهو يبحث عن حنان
لا عاشقان
ذكراه لا... لا.. لا لسان
×
قلبي على قمر تحجّر في مكان
ويقال كان
وأنا على الإسفلت
تحت الريح والأمطار
مطعون الجنان

لا تفتح الأبواب في وجهي
ولا تمتد نحو يدي يدان
×
عيني على قمر الشتاء
وقد ترمد في دمي
قلبي على قرص الدخان
لا تظلموني أيها الجبناء
لم أقتل سوى نذل جبان
بالأمس عاهدني
وحين أتيته في الصبح خان.

والقصيدة موجزة مكثفة، وهي مبنية بناء القصة القصيرة، وتتألف من ثلاث وحدات، ويقوم فيها الشاعر مقام الراوي، فهي تبدأ من النهاية، وفي الوحدة الأولى يعلن الراوي أنه قتل القمر، ويؤكد عزمه على أن يذوب جثته بالملح والكبريت، وهو يريد أن يكشف للشعراء حقيقته، فكفاهم تغنياً به، وانتظاراً لبزوغه، وهو يريد ألا يذكره بعد اليوم العشاق، لأنه، كما سيقول في نهاية القصيدة، نذل خائن جبان، وفي الحركة الثانية من القصيدة يبيّن الراوي أنه كان طوال الليل على الرصيف ينتظر، لا أحد يقدم له يد العون، والقمر متحجر في مكانه، وهذا التحجر للقمر في مكانه، وعدم تحركه، يعني أن ليل الشقاء قد طال، وأن عذاب الراوي مستمر، وفي الحركة الثالثة، يكشف الراوي عن سر قتله القمر، فقد وعده أن يتحرك، وأن يزول ليل الظلم والنفي، ولكنه خانه، ولم يتحرك، بل تحجر في المكان، ولما جاءه في الصبح وجده قد تحرك من مكانه وانتقل، في حين لم ينتقل في الليل ولم يتحرك.

وعنوان القصيدة يتألف من كلمتين، هما: «قمر الشتاء»، والأولى، وهي «قمر»، كلمة نكرة جامدة تدل على شيء حسي هو القمر المعهود، ولكن تنكير الكلمة وإضافتها إلى الشتاء يجعلها تدل على أنه قمر محدود بفصل، هو الشتاء، مما يعني التركيز على الزمان، وإذن فالمقصود من القمر الليل، وحركة القمر، لكي ينتهي الليل، وهو ليل الشتاء، فهو ليل طويل. والكلمة الثانية في العنوان وقد أضيف إليها القمر هي «الشتاء»، وهو فصل الجدب والقحط، ولكنه الحامل للخير والخصب والمبشر به، لأن بعده يأتي الربيع، فهو فصل البرد والمطر والثلج، وهو موسم القهر والمعاناة والصبر، في انتظار القادم الجديد. فالعنوان يركز على الزمان، ببعدين اثنين، البعد الأول جزئي محدود، هو الليل، يدل عليه القمر، وقد اختير القمر لأنه نور في ذلك الليل الشتوي الطويل، ولأنه متحرك متغير، فهو رمز الأمل بالخلاص والتغير، والبعد الثاني كلي شامل، هو الشتاء، وهو فصل البرد والمطر والصبر، هو فصل البيات لبعض الحيوانات، وهو فصل الأمل بالنسبة إلى الفلاح المزارع، بانتظار الربيع، شهر الخصب الذي لا بد هو آت، بعد الشتاء، وبعد تحول القمر وتحركه، وزوال الليل، والليل هنا ظلمة وقهر ومعاناة أيضاً. ومن القصيدة يكتسب القمر دلالة الوعد بالتحرك والتغير وزوال الليل، ومن القصيدة يكتسب الشتاء الدلالة على شتاء الفلسطيني اللاجئ الذي ينتظر زوال الشتاء وقدوم الربيع، أي زوال الاحتلال وبزوغ فجر الحرية. إن القمر هو الأمل والوعد بالعودة والخلاص، أو هو الشاهد على هذا الشقاء، وعندما يتحرك القمر، ويزول الليل، يزول الشقاء، والشتاء هو فصل الليل الطويل، وفصل النكبة والهجرة واللجوء وانتظار العودة، وقد طال الليل فيه، ولم يتحول القمر، ولما جاء الصباح لم يكن ثمة شيء قد تغير، سوى القمر الذي غاب، فنقم عليه الشاعر وقتله، وهو يريد كشف حقيقته، فأخذ ينبّه الشعراء ويدين تمجيدهم له، وينعتهم بعبيده، وهو يريد أن ينساه الناس، وألا يذكره بعد اليوم عاشقان، لأنه خائن.

والقصيدة حافلة بالصور الجديدة المدهشة، وهي صور لا يمكن تفسيرها بلاغياً، إذ لا يكفي توصيفها بأنها

الشاعر يعبر عن مشكلته، وهو الفلسطيني اللاجئ المشرد، ويتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير، ولا سيما القمر والشتاء

استعارة أو كناية أو تشبيه، ولا بد من تلقيها تلقياً آخر، بالحس والوجدان والانفعال والثقافة، ومن تلك الصور تذويب جثة القمر الشهيدة بالملح والكبريت ثم احتساؤها كالشاي كالخمر الرديئة كالقصيدة في سوق شعر خائب، وهنا تقوم الصورة التشبيهية على الثقافة، ويزيد تلك الصورة قوة وعمقاً عزم الشاعر على أن يقول للشعراء: «يا شعراء أمتنا المجيده، أنا قاتل القمر الذي كنتم عبيده»، وفي هذا إدانة واضحة للقمر وللشعراء الذين طالما تغنّوا به، ودعوة غير مباشرة إلى التحول في الموقف من القمر، كذلك سيدعو الشاعر إلى تحول موقف العشاق، فلن يذكره أحد، وسيبقى بعيداً عن كل نوافذ العشاق، وحيداً «وهو يبحث عن حنان».

ولذلك يأتي الشاعر بصورة تبرر موقفه، فقد تحجر القمر في مكانه، وطال ليله، وظل الشاعر «على الإسفلت، تحت الريح والأمطار، مطعون الجنان، ولا تمتد نحوه يدان»، وهذه الصورة هي صورة اللاجئ الفلسطيني وقد طال ليله الشتوي القاسي، والقمر يرقبه ولا يتحرك، ولهذا سينعته في المقطع الأخير بأنه: نذل جبان، لأنه عاهده وقد خان.

وإذن فالشاعر يعبر عن مشكلته، وهو الفلسطيني اللاجئ المشرد، ويتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير، ولا سيما القمر والشتاء، ويجعل القمر شاهداً على مشكلته، وهو يشير بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً إلى ليل امرئ القيس وقد طال، فقد صور امرؤ القيس نجوم الثريا وقد علقت من مرابطها إلى صخور صلبة، أو ربطت بحبال من كتان إلى جبل، فالنجوم لا تتحرك، والليل ماكث لا يريم، دليلاً على أرقه وقلقه، حيث يقول٢:

فيا لك من ليل كأن نجومه
كأن الثريا علقت في مصامها
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
بأمراس كتان إلى صم جندل

وثبات النجوم كناية عن ثبات الليل وطوله وعدم تحركه، وقول امرئ القيس كقول رجل في القرن الحادي والعشرين: كأن عقارب الساعة واقفة



لا تدور ولا تتحرك، أو كأن أرقام الساعة الرقمية لا تتغير.

ومشكلة امرئ القيس فردية خاصة، تتعلق بمقتل أبيه الملك، وعدم قدرته على الثأر واسترداد الملك، كما تتعلق بصدّ النساء عنه، وعزوفهن، وامرؤ القيس مستسلم لليل، يائس، لا يتوقع أن يأتي الصباح بما هو أفضل منه، وقد صرح امرؤ القيس بذلك، وضجر، وصرخ وصاح٣:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح،
وما الإصباح منك بأمثل

ويختلف محمود درويش عن امرئ القيس، فهو لا يصرخ، ولا ينال منه اليأس، بل يقتل القمر، ويعزم على تغيير الموقف منه، سواء في ذلك موقف الشعراء أو موقف العشاق، والشاعر لا يحقد على القمر، بل يشفق عليه، فهو يصف جثته بأنها شهيدة، ويجعل عينه وقلبه يشفقان عليه، بل يصوره وقد احترق واستقر رماده في دمه، فهو يقتل القمر، ويحتويه في دمه، مشفقاً عليه، لأنه سكن في مكانه ولم يتحرك.

وثمة مسافة بين الشاعر والقمر، والشاعر يقف منه موقفاً موضوعياً، ولا يخضع له ولا يستسلم، بل يرفض موقفه ويدينه، ويقتله، كي ينفصل عنه ويستقل، وهذا الانفصال عن القمر دليل على استقلال إرادة الشاعر الحرة، ورغبته في الفعل والتغيير، وهو لا يخضع للطبيعة، ولا للواقع، بل يقرر أن يغير فيهما، وفي الموقف منهما، فالشاعر يتحرر من التقليد والخضوع، ويريد لغيره من الشعراء والعشاق أن يتحرروا، وأن يغيروا الموقف من العالم. إن رؤية الشاعر للعالم رؤية حرة جديدة مبتكرة، وهو يتناص مع امرئ القيس، ولكنه التناص الخلاق المبدع، الذي يصنع مناخه الخاص، ويملك رؤيته المختلفة.

والوحدة الأولى من القصيدة مفتتحة بفعل مسبوق بالسين، ليدل على الاستقبال، وتغدو كل الأفعال المضارعة الواردة في هذه الوحدة دالة على المستقبل، فالشاعر سيلم جثة القمر، وسوف يذوّبها، وسوف يغير رؤية الشعراء إلى القمر، وسوف يغير رؤية العشاق، بل سيغير مكانة

يختلف محمود درويش عن امرئ القيس، فهو لا يصرخ، ولا ينال منه اليأس، بل يقتل القمر، ويعزم على تغيير الموقف منه

القمر، وسيجعل الناس ينسونه، مما يدل على امتلاك الشاعر رؤية تغييرية للمستقبل وللعالم، وفي الوحدة الثانية من القصيدة يتحدث عن القمر بصيغة الماضي، بل يعزم على أن يحول القمر إلى خبر يروى ويقال عنه كان، وفي الوحدة نفسها يصور الشاعر حاله بجمل اسمية، فهو على الرصيف تحت الريح والأمطار مطعون الجنان لا تفتح الأبواب في وجهه ولا تمتد له يدان، وهي حال الفلسطيني المشرد اللاجئ، وقد عبر عنها بجملة اسمية طويلة ممتدة، وفي الوحدة الثالثة يقدم تفسيراً لقتله القمر ويبرئ نفسه لأن القمر خانه، فيستخدم الأفعال الماضية للدلالة على خيانة القمر: «بالأمس عاهدني، وحين أتيته في الصبح خان»، ثم يستخدم الفعل المضارع الخالص للمستقبل بما سبقه من لا الناهية، ليبرئ نفسه في المستقبل بقوله: «لا تظلموني»، ثم يؤكد جرأته، وإقدامه على فعل تغييري، إذ يخاطب من سيتهمونه بقوله لهم: «أيها الجبناء»، فهم ما يزالون يغنون للقمر، أو ينتظرونه.

والقصيدة مكتوبة على تفعيلة الكامل، متفاعلن، وكثيراً ما تأتي مدورة بين سطرين، وكثيراً ما يأتي على السطر الواحد تفعيلتان اثنتان، وفي مرتين اثنتين يأتي على السطر الواحد تفعيلة واحدة، وتبدو القصيدة كأنها مكتوبة على مجزوء الكامل، وهي تتألف من ثلاثة عشر بيتاً، ومن الممكن طباعتها على شطرين، بالشكل الذي تطبع به قصيدة البحر، مع الاضطرار إلى التسكين في ثلاثة مواضع، وتدوير التفعيلة مرتين اثنتين بين بيتين، وفي هذا ما يدل على الحس الموسيقي المرهف لدى الشاعر، وتمكنه من موسيقا الشعر، وقدرته على كتابة قصيدة على التفعيلة. وجاء إيقاع القصيدة واضحاً الوضوح كله، وكان حاداً صارخاً، بسبب رسوخ إيقاع البحر في ثقافة الشاعر وموهبته، ويزداد وضوح الإيقاع من خلال التقطيع، وهو مجيء الكلمة على قد التفعيلة، أو مجيء كلمتين مستقلتين على قدها، من مثل: «وأذيبها»، «ثم أعبها»، «ردوه عن»، «لاعاشقان»، «ذكراه...لا»، «لا لا لسان»، «ويقال كان»، « وأنا على»، «وجهي ولا»، «عيني علي»، «قمر الشتاء»، «قلبي على»، «أقتل سوى»، «نذل جبان»، «في الصبح خان». وتتنوع القوافي، ويكاد يظهر فيها واضحاً رويّان اثنان يتعاقبان أو يتناوبان من غير انتظام، وهما النون المسبوقة بألف التأسيس، أو الدال، المردوفة بهاء ساكنة. على أن ما يميز القصيدة ليس الوزن أو القافية، إنما الذي يميزها هو الموقف والرؤية وأسلوب التعبير، ومن هنا يتأكد أن كتابة القصيدة على نظام التفعيلة وحده لا يجعل منها قصيدة حداثية، إنما الذي يجعله كذلك هو بنيتها والرؤية وأسلوب التعبير. والقصيدة متلفعة بالغموض، لأنها تقدم ما هو جديد في الرؤية وفي البناء، ومن الممكن أن تكون قابلة لأشكال أخرى من التعامل والتأويل.

ولمحمود درويش قصيدة أخرى عن القمر، عنوانها: «خائف من القمر» (١٩٦٦)، وتبدو القصيدة مكتوبة على لسان مقاتل فلسطيني، فيها يخاطب الأرض معبراً عن خوفه من القمر، وهو يرجو من الأرض أن تخبئه، فقد جاء القمر، والقمر سيكشفه للعدو، ويذيع أسراره، وثمة عيون كثيرة على الأشجار ترقبه، وهو يعيش في خندق، ولا يعيش منعماً مترفاً، وليس له سوى الأرض، تخبئه وتحتضنه، وفيما يلي نص القصيدة٤:

خبئيني.. أتى القمر
ليت مرآتنا حجر
ألف سر سري
وصدرك عار
وعيون على الشجر
لا تغطي كواكباً
ترشح الملح والخدر
خبئيني من القمر.

وجه أمسي مسافر
ويدانا على سفر
منزلي كان خندقاً
لا أراجيح للقمر
خبئيني بوحدتي
وخذي المجد والسهر
ودعي لي مخدتي
أنت عندي أم القمر.

والخطاب في القصيدة موجه إلى أنثى، وقد تكون الأرض أو الأم أو الحبيبة، فهي مجتمعة في هذه القصيدة ومتوحدة، ويصلح الخطاب أن يكون لهن جميعاً، مما يدل على وحدة الأرض والأم والحبيبة، فهما الملجأ والمأوى، ومن الطبيعي أن يخاف المقاتل والشاعر في هذه القصيدة من القمر، لأن القمر يفضح المقاتل في الليل ويكشفه، ولا ملجأ منه ولا مخبأ سوى الأرض، ولفظ القمر في العربية مذكر، وفي الذكورة عناصر القوة والاعتداء، ولفظ العدو مذكر، والعدو يعتدي على الأرض والأم والحبيبة، ولذلك كان الخوف من القمر.

والقصيدة حافلة بالصور الجديدة المدهشة، ومنها:« ليت مرآتنا حجر»، فالمقاتل يتمنى أن تكون المرآة العاكسة لصورة المقاتل من حجر، لتحفظ صورته، وتصونها، ولتبقيها تاريخاً صامداً أمام الأجيال، فالحجر صمود وبقاء، والحجر تاريخ وحضارة، أما المرآة الزجاجية فلا تدوم، وهي تتحطم، وتتشظى وتتناثر، وهذه هي حال الفلسطينيين، إذ تحطم كيانهم تشتتوا وتبعثروا مثل مرآة محطمة، ولذلك يريد الشاعر أن تكون المرآة من حجر، وهي يضيف المرآة إلى ضمير المتكلمين، لا ضمير المتكلم، مما يؤكد أن المقصود هنا بالمرآة تاريخ الشعب العربي في فلسطين، وكيانه ووجوده، فهو يشير إلى الشعب لا إلى ذاته. وتبرز صورة الصدر العاري، لأن الأرض عارية، ولأن صدر الأم عار أمام ولدها، ولأن صدر الحبيبة عار أيضاً أمام حبيبها، فهذا العري عري مقدس، هو دليل الانتماء والارتباط، وهو دليل الحرية، وفي اللوحة التي رسمها ديلاكروا للحرية صور فيها امرأة عارية الصدر تقود الجماهير الغاضبة، وعنوان لوحته: الحرية تقود الشعوب، واللوحة مطبوعة على الفرنك الفرنسي. وليس غريباً أن يكون ألف سر هو سر الشاعر أو المقاتل، لأنه يجمل أسرار شعبه وأرضه، وثمة عيون على الشجر، هي عيون الرفاق المقاتلين أو أبناء الشعب، والذي يؤكد أنها عيون الأهل والمقاتلين أنها رابضة على الشجر، والشجر رمز الخصب والعطاء والنهوض من الأرض والارتباط بها، وهي تنتظر هذا المقاتل، ولكن هذه العيون لا تستطيع أن تغطي كواكب شريرة قادمة من الفضاء البعيد، وهي ترشح الملح والخدر، والكواكب هنا رمز لليهود الصهاينة المحتلين الذين أتوا من فضاءات بعيدة، وبعض الكواكب في المأثورات الشعبية للسعد وبعضها الآخر للنحس، وليس غريباً أن تكون هذه الكواكب رمزاً لليهود الصهاينة، وهي لا ترسل ضياء، بل ترشح الملح والخدر، والملح يصنع في الأرض البوار، ويميت الزرع والشجر، والخدر هو الوعود الكاذبة من الصهاينة للشعب العربي بالوطن المستقل. ولذلك كان وجه الماضي ضائعاً تائهاً وكذلك مستقبله، فوجه الأمس مسافر، ويدانا على سفر، ومنزل الفلسطيني المقاوم والمناضل هو الخنادق، وليس اللهو واللعب والترف والقصور والخيال، على نحو ما تدل عليه صورة أراجيح القمر، ولذلك يرجو المقاتل من الأرض أن تخبئه، أن تحتويه، أن تحتضنه، شهيداً، ليكون لها المجد، وتتركه ينام آمناً، وتدع له مخدته، وفي الختام يعانق الأرض، ويختبئ فيها، ولا يعرف من عنده: الأرض أم القمر؟ لقد توحد بالأرض، وارتبط بها، وعانقها، وقد أتى القمر.

فالشاعر بعيد عن القمر، وبينهما مسافة من الكراهية، لأن القمر يكشفه للأعداء، وهو يريد أن يختبئ منه في رحم الأرض، لأن القمر وهم وخيال ونزوع رومنتيكي وبعيد عن الواقع، ولأن الأرض حقيقة صلبة، وهي حقيقة وواقع، ولأن التشبث بالأرض هو التشبث بالوطن والهوية والانتماء، أما التعلق بالقمر فهو هرب وبعد عن الأرض والوطن، هو تعلق بالمحال. وبذلك تمثل الأرض بالنسبة إلى الشاعر الحقيقة الصلبة، وتمثل له الخندق الذي يقاتل فيه ويستشهد، فالأرض هي الأم والحبيبة والوطن، هي رحم الأم، وصدر الحبيبة، والشاعر لا يعيش في أراجيح القمر، أراجيح الخيال والشعر والوهم، إنه يعيش في خنادق القتال.

> **الخـطـاب في القـصيـدة موجه إلـى أنثـى، وقـد تكون الأرض أو الأم أو الحبيـبـة، فهي مجتمعة في هذه القصيدة ومتوحدة**

وفي عنوان القصيدة ريبة وشك، وفيها كسر للمتوقع والمألوف، إذ كيف يخاف المرء من القمر، وما سبب هذا الخوف؟ ومن هو الخائف؟ ولكن بعد قراءة القصيدة تغتني دلالات العنوان، وتكتسب أبعاداً جديدة، ويتضح سر الخوف من القمر، فالعلاقة بين العنوان والقصيدة علاقة إيحاء وترميز، وليست علاقة كشف وتوضيح، فالعنوان غامض، ويصبح غموضه شفيفاً بعد قراءة القصيدة، وفي العنوان كلمة محذوفة، لعلها مقاتل خائف من القمر، أو أنا خائف من القمر.



وقد ظهرت في القصيدة كلمة عيون نكرة، وهي جمع كثرة لتزيد في الدلالة على الكثرة، مما يرشح أن العيون هي عيون أبناء الشعب والمقاتلين لا عيون الأعداء، ويؤكد ذلك وجودها على الشجر رمز الخصب والحياة. وكذلك جاءت كلمة كواكب نكرة، لتدل على الكثرة، وهي كواكب بعيدة، تأتي من خارج الأرض، مثلها مثل الصهاينة المستوطنين القادمين من أفلاك بعيدة، والكواكب ليست كالنجوم، فهي منطفئة ولا تنير، وهي مرتبطة بالنحس والسعد. وقد بدا ضمير المؤنثة المخاطبة طاغياً، فإليها التوجه كل التوجه، وإليها النداء والتوسل، فالقصيدة موجهة إليها، وهي عنها في الحقيقة، لا عن القمر، وحري بالعنوان أن يكون خبئيني من القمر، والقصيدة تفصح منذ البداية عن الخوف من القمر، وتنتهي بعناق الأرض والاختباء بها.

القصيدة منظومة على مجزوء الخفيف، فاعلاتن مفاعلن، وتكاد

تكون القصيدة كلها على هذا البحر، وتكاد تكون كلها على شطرين، موحدة القافية، ورويها الراء، ولكن الشاعر يكسر هذا الالتزام في السطرين الثاني والثالث إذ هما شطر تام من الخفيف التام، والقصيدة تدل على أذن الشاعر الموسيقية، وتمكنه من بحور الشعر العربي، وقدرته على تجاوزها. والإيقاع في القصيدة واضح، وقوي صارخ، وقد زاد من قوته الراء الساكنة، وهي حرف الروي، وسكونها لا يعني صمتها، بل يعني تكرر إيقاعها مرات لا تكاد تنتهي، فهي تترك صدى متكرراً، وكأن المتلقي يسمع راءات متكررة لا راء واحدة. والخفيف سريع الحركات رشيق، وأكثر رشاقة منه المجزوء، فتفعيلاته متلاحقة، وهي منوعة، ويغدو المجزوء منه بحراً جديداً في الحقيقة، يتألف من تفعيلتين هما «فاعلاتن مستفعلن» بجوازاتهما الكثيرة. ويزداد الإيقاع وضوحاً وقوة في التقطيع، وهو مجيء الكلمة أو الكلمتين على قد التفعيلة، فقد جاء على فاعلاتن: «خبئيني»، «ألف سرّ»، «وعيون»، «لا تغطي»، «وجه أمسي»، «ودعي لي»، «أنت عندي»، «أم القمر»، وجاء على متفعلن: «أتى القمر»، «على الشجر»، «كواكباً»، «من القمر»، «مسافر»، «بوحدتي»، «مخدتي».

وليس غريباً الخوف من القمر، ففي المرويات العربية القديمة أن القمر يأخذ من أعضاء الذكورة عند الأطفال الذكور إذا ولدوا في ليلة قمراء. يقول امرؤ القيس وهو يهجو قيصر الروم⁵:

لقد حَلَفْتُ يميناً غَيْرَ كاذبَة   أنَّكَ أَغلَفُ إلاّ ما جَنَى القَمَرُ

والقصيدة مكثفة جداً، ومشبعة بالرموز، وهي غامضة، ويمكن أن تحتمل قراءات أخرى مختلفة.

والقصيدة الثالثة لمحمود درويش عنوانها: «السجين والقمر» (١٩٦٧)، والقصيدة تتألف من خمس وحدات، وتبدأ الوحدة الأولى باللقاء بين القمر والشاعر في وقت متأخر في آخر الليل، وهذا ينبئ بأن الشاعر يرى القمر في المرحلة الأخيرة من سجنه وهو شعبه، وينبئ بأن الليل قد طال، وأن الصبح سوف ينبلج، وقد بدا له القمر وراء سلاسل الجبال، وكأنه سجين مثله، والشاعر يشكو ويبوح، وهو في آخر الليل، فهو في سجنه منذ زمن، ومنذ أن سجن والقمر يعرف قصته، وهو يذكره بها، ويحكيها له، فالسجين هو الشاعر، وكان هذا الشاعر قد كتب أغنية تدافع عن حق الوطن في الحياة، ولذلك سجن الشاعر والقصيدة. وفي الوحدة الثانية يتحد الشاعر السجين وقصيدته، فهما معاً محكومان بالعذاب، وليالي الشقاء تملأ أغانيهما، ولكنه مع ذلك متمسك بالأمل، فالضوء يشرب ليل حزنه وسجنه، ولذلك يدعو الشاعر القمر ليتابع معه قصة شقائه هو وقصيدته، بل هو وشعبه، إذ يضيف القصة إلى ضمير المتكلمين «نا». وفي الوحدة الثالثة يعد الشاعر القمر أن يحدث السجان عن حبه القديم، فهو ما يزال يحمل بين جوانحه الحب القديم، وهو في قدمه يرمز إلى الأرض والوطن والأم والحبيبة، ثم يحدث القمر بأنه يعيش في السجن حراً عزيز النفس، في حين يعيش السجان وهو الحر على طعام السجين وعلى حزنه وقهره. وفي الوحدة الرابعة يحكي الشاعر للقمر تاريخ شقائه وهو شعبه، فقد كانوا أحراراً سعداء يعيشون على الحب، ولكن غرباء تائهين قادمين من مدن قديمة سرقوا منهم الفرح، وتشرد الشاعر في الآفاق، وأصبح الموت والميلاد في وطنه توأمين، فالمرء لا يعيش في وطنه حياته. ويختم الشاعر القصيدة في الوحدة الخامسة بتحذير القمر من أنه سيموت إذا ظل شاهداً يتفرج ولا يبالي، وإذا ما استغنى الناس بالرسوم عن الحقيقة، وإذا ما بيعت البلابل في السوق، ولكن الشاعر لا ينال منه اليأس، فهو سيحدث حبيبته عن عذاب السجن، ويعدها أن يلتقيا مع القمر. وفيما يلي نص القصيدة⁶:

في آخر الليل التقينا تحت قنطرة
الجبال
منذ اعتقلت وأنت أدرى بالسبب
الأن أغنية تدافع عن عبير البرتقال
وعن التحدي والغضب
دفنوا قرنفلة المغني بالرمال

×

علمان نحن على تماثيل الغيوم
الفستقيه
بالحب محكومان باللون المغني؟
كل الليالي السود تسقط في أغانينا
ضحيه
والضوء يشرب لون أحزاني وسجني
فتعال ما زالت لقصتنا بقيّه

×

سأحدث السجان حين يراك
عن حب قديم
فلربما وصل الحديث بنا إلى ثمن
الأغاني
هذا أنا في القيد أمتشق النجوم
وهو الذي يقتات حراً من دخاني
ومن السلال والوجوم

×

كانت هويتنا ملايينا من الأزهار
كنا في الشوارع مهرجان
الريح منزلنا
وصوت حبيبتي قبل
وكنتَ الموعدا
لكنهم جاؤوا من المدن القديمةِ
من أقاليم الدخان
كي يسحبوها من شراييني
فعانقت المدى.
والموت والميلاد في وطني المولّه توأمان.

×

ستموت يوماً حين تغنينا الرسوم عن
الشجر
وتباع في الأسواق أجنحة البلابل
وأنا سأغرق في الزحام غداً وأحلم
بالمطر
وأحدث السمراء عن طعم السلاسل
وأقول موعدنا القمر.

والمتحدث في القصيدة هو السجين، وهو يتوجه بالخطاب إلى القمر ليبوح له، فقد كان الاعتقال بسبب قصيدة، فالشاعر متفائل، وهو عاتب على القمر لكونه شاهداً مراقباً، ففي القصيدة شيء من تحميل القمر الأمانة والمسؤولية، وقدر من العتب على القمر، وهو رمز الزمن والتاريخ.

يعد الشاعر القمر أن يحدث السجان عن حبه القديم، فهو ما يزال يحمل بين جوانحه الحب القديم، وهو في قدمه يرمز إلى الأرض والوطن والأم والحبيبة

فالشاعر على مسافة من القمر، وهو بعيد عنه، والقمر شاهد على سجنه وعذابه وشقاء شعبه، ثم يحدثه عن تاريخ شعبه الطيب الجميل، وعن العداة الباغين الذين جاؤوا من مدن بعيدة ليغصبوا شعبه حقه في الحياة، ثم يؤكد ما بينه وبين القمر من مسافة، فالقمر سيموت، سيفنى جماله إذا ما تفاقم الأمر، إذا ما بيعت في السواق أجنحة الحرية، ولكن الشاعر سيظل متمسكاً بحبه ولن ينال منه اليأس، وسيحدث حبيبته السمراء عن شقائه، وسوف يظل موعدهما معاً القمر: ولكنه قمر آخر، قمر الحرية والخلاص.

والقصيدة قائمة على البوح والاعتراف ومناجاة القمر، وهي تتحدث عن ماضي الشعب الفلسطيني السعيد، وماضي الشاعر الجميل، وحبه القديم، ثم تتحدث عن الحاضر الشقي البائس، وعن المستقبل الذي سيحمل لهذا القمر الموت، والذي سيكون فيه لقاء الشاعر مع حبيبته، وسيكون موعدهم القمر أيضاً، وإذن فالقمر هنا هو الزمن، والشاهد المراقب، وهو لابد متغير، سيموت قمر ويولد قمر، سيمضي زمن ويأتي زمن، يمضي زمن السجن والقهر، ويأتي زمن الحب واللقاء، ويصبح الشقاء حديثاً يحكيه الشاعر لحبيبته.

وعنوان القصيدة واضح يدل على مضمونها، من غير تعقيد، وهو يتضمن عنصرين أساسيين، وهما السجين والقمر، ومن الواضح أن المقصود بالسجين الشاعر، ومن الواضح أيضاً أن القمر هو نفسه القمر، هذا ما يدل عليه العنوان مباشرة، بما يوحي به السجن من شقاء وعذاب وقهر، وبما يوحي به القمر من جمال وسحر، ولكن بعد قراءة القصيدة، تتغير دلالات السجين والقمر، ويكتسب كل منهما معاني وقيماً ومفهومات جديدة، فالسجين ليس سجين العذاب والأم والقهر، هو سجين عزيز النفس، يمتشق النجوم، ويعيش حريته وهو في السجن، ويحلم بالتغيير، وينتظر لقاء الحبيبة، لأنه يعي تاريخ شعبه، ويدرك قانون التغير الذي لا بد أن يطال كل شيء، في حين يعيش السجان على القهر والحزن والكآبة والوجوم، ويقتات من طعام السجين، ويكتسب القمر دلالات ومعاني وأبعاداً جديدة، فهذا هو رقيب وشاهد وعارف بكل شيء، وإذا هو عرضة للتحول والتغير بل الموت، ليولد قمر آخر، وهذه هي حقيقة القمر في الحقيقة، وهذه حقيقة الزمن، وإذا هذا القمر الشاهد على شقاء الشعب، سيموت، ليولد قمر جديد، يكون موعداً للقاء الحبيبة، أي ليعود القمر إلى نقائه الأول وجماله، وإذا القمر في القصيدة والعنوان ليس للبكاء والشكوى والأنين، وإنما هو لليقين بحتمية التحول والتغيير، فالشاعر يدرك حقيقة الزمن، ويعي قانون التغير، وهو على يقين بأن الخلاص لابد آت، وأن زمن الشقاء سيمضي، ليأتي زمان للحب. والقصيدة واضحة، ولكن الوضوح فيها نسبي، ولا يدنيها من المباشرة أو التقليد، بل هي بعيدة عنهما، وما هو بالوضوح التقليدي، إنما هو الوضوح المسربل بقدر غير قليل من الغموض الشفيف، والدال على أعماق بعيدة.

في القصيدة يتحد الخاص بالعام، فالسجين لا يتحدث فقط عن سجنه أو حالته، بل يتحدث عن قضيته وشعبه

والقصيدة حافلة بالصور الجديدة المدهشة، ومن هذه الصور تعبيره عن الشاعر والسجن والقصيدة بالملتزمة بالدفاع عن الوطن بصورة «أغنية تدافع عن عبير البرتقال»، ولأجلها «دفنوا قرنفلة المغني بالرمال»، والصورة عريضة ممتدة، وهي تستعين بعناصر الطبيعة الرقيقة اللطيفة من قرنفلة وعبير لتعبر من خلالها عن الفكرة، ويبرز في الصورة البرتقال في دلالته الواضحة على فلسطين والشعب الفلسطيني. ومن الصور الجميلة احتفاظ الشاعر وهو سجين بالحب القديم، وهو حب الله والأم والوطن، وهذا السجين وهو في السجن يمتلك عزته وحريته فهو «يمتشق النجوم»، والصورة بعيدة مرمى الخيال، لا تخلو من إدهاش، في حين يقتات السجان من دخان الشاعر السجين ومن سلال طعامه، ويعيش في وجوم، وتعبر القصيدة عن الغزاة الدخلاء بأنهم جاؤوا من المدن القديمة من أقاليم الدخان، لتدل على أنهم شذاذ آفاق، قادمون يحملون الحرائق والنار لا النور، وأنهم قادمون من المدن الصناعية حيث الآلة أو الحديد، وقد جاؤوا ليسحبوا الحبيبة من شرايين الشاعر العاشق، وأنى لهم ذلك، ولذلك عانق المدى: أي تشتت في البلاد وارتحل ولجأ. ومن الصور الجميلة تحول العالم وطغيان الفساد، فيستغنى العالم بالصور عن الشجر، أي تموت الحياة، ويسيطر كل ما هو زائف ومصنّع، ويطغى الظلم، فتباع في الأسواق أجنحة البلابل، ولكن الشاعر لن يفقد أمله، فسوف يظل يحلم بالمطر، رمز الثورة والتغيير والخصب والخير والنماء، كي تولد أشجار جديدة، وتغرد بلابل جديدة، وسيحدث حبيبته السمراء عن طعم السلاسل، أي إنه يثق بأنه سيتحرر في زمن قادم، وستصبح السلاسل والقيود ذكرى يحدث الحبيبة عنها، ويقول لها موعدنا القمر، وهو من غير شك قمر جديد، غير القمر الذي شهد سجنه وشقاء شعبه، وسمرة الحبيبة توحي ببعدين اثنين الأول سمرة الأرض، والثاني سمرة الجمال العربي، مقابل شقرة الجمال الغربي، وبذلك يتأكد اتحاد الأرض والحبيبة، وحب الشاعر لهما معاً الحب الواحد.



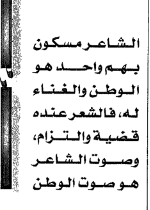
وفي القصيدة يتحد الخاص بالعام، فالسجين لا يتحدث فقط عن سجنه أو حالته، بل يتحدث عن قضيته وشعبه، وهو لم يسجن إلا من أجل شعبه، وقد استطاع بالإيجاز الشديد والتكثيف وبالصورة أن يعبر عن قضية الشعب كله، في المقطع الرابع، ولعل محور القصيدة ونقطة التألق فيها السطر التالي: «والموت والميلاد في وطني المولة توأمان». والختام في القصيدة رد على الافتتاح، فقد كان الافتتاح بلقاء قمر في آخر الليل وراء سلاسل الجبال، وكان الاختتام بلقاء الحبيبة بقوله لها: «موعدنا القمر»، وقمر اللقاء في نهاية القصيدة ليس هو نفسه قمر السجن في البداية، فهذا القمر في آخر الليل، وهو سيموت، أما القمر في

نهاية القصيدة فهو قمر جديد موعود، سوف يولد، وبذلك تكون النهاية نتيجة البداية، وتكون النهاية رداً على البداية، بما يشبه التدوير، وهو ما يمنح القصيدة وحدتها وتماسكها. والقصيدة تقوم على البوح، والمونولوج، وسرعان ما تتحول من المونولوج إلى ما يشبه السرد لتاريخ الشعب، والقصيدة مكثفة، ومعمقة، وحافلة بأشياء كثيرة، فهي تروي تاريخ شعب، وقصة شقاء وكفاح، وهي تمور بالحب والثقة والأمل، فالشاعر وهو في السجن عاشق للوطن والحبيبة، والشاعر وهو في السجن يمتشق النجوم، والشاعر يعلم أن هذا القمر سيموت وأن الظلم سيتفاقم، وأن العصافير سوف تباع في السوق، ولكنه يظل على حبه، وعلى وعده بلقاء الحبيبة مع القمر.

والقصيدة مبنية على تفعيلة الكامل، وهي ترد على السطور من غير نظام محدد، وغالباً ما تكون مدورة على سطرين، ويتنوع حرف الروي وغالباً ما يأتي متعانقاً، على نسق محدد، من نحو: أ،ب،أ،ب، وهذا النسق جعل الإيقاع في القصيدة واضحاً، وعالياً، والجميل في القصيدة التعانق أيضاً بين ضمير المتكلم المفرد وضمير المتكلمين الجماعة، والتعانق أيضاً بين الأفعال الماضية الدالة على ما كان من سجن وتشرد، والأفعال المستقبلية المسبوقة بسوف، الدالة على ما سيكون من تفاقم الظلم وموت القمر وما سيكون أيضاً من حرية وحب.

والقصيدة تترجح بين الوضوح والغموض الشفيف الساحر، وهي تمتلك الطابع الفلسطيني الواضح من خلال كلمات أصبحت واضحة الدلالة على فلسطين وفي مقدمتها: البرتقال، السلاسل، كما يتكرر في القصيدة ألفاظ وتعبيرات أصبحت مألوفة في معجم محمود درويش الشعري ومنها: أغنية تدافع عن عبير البرتقال، دفنوا قرنفلة المغني بالرمال. وقد تحدث الشاعر من قبل عن توقيف المغني، ويقصد به الشاعر، في قصيدته: «قال المغني» من مجموعته» عاشق من فلسطين»(١٩٦٦)، ومنها قوله٧:

أبعَدُوا عنه سامعيه،
والسكارى
وقيَّدُوه، ورموه في غرفة التوقيف



الشاعر مسكون بهم واحد هو الوطن والغناء له، فالشعر عنده قضية والتزام، وصوت الشاعر هو صوت الوطن

شتموا أمه وأم أبيه
والمغني
يتغنى بشَعر شمس الخريف
يضمّد الجرح بالوتر

وسيتحدث الشاعر قصيدة أخرى مطولة عن «الأغنية والسلطان»، في مجموعته نفسها:» آخر الليل» (١٩٦٧) وسوف يصور السلطان قد أمر بحبس المغني وتوقيف القصيدة، ولكن الشاعر لا ينال منه اليأس، بل يظل يغني، وهو يرى القصيدة تتحول من فكرة إلى ثورة، وفيها يقول٨:

غضب السلطان
والسلطان مخلوق خيالي
قال: إن العيب في المرآة
فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي
سوف يمتد

من النيل إلى الفرات
اسجنوا هذه القصيده
غرفة التوقيف خير من من نشيد
وجرديه

وهذا يعني أن الشاعر مسكون بهم واحد هو الوطن والغناء له، فالشعر عنده قضية والتزام، وصوت الشاعر هو صوت الوطن.

وهكذا يمتلك الشاعر في القصيدة موقفه الخاص من القمر، وما هو بالموقف التقليدي الذي يتغنى بالقمر، وينشده الأشعار ويناجيه، بل هو الموقف الموضوعي، الذي يتعامل معه بحرية، ويبدع من خلاله، ويرى فيه شاهداً على عصر، ويدرك أنه سيتحول ويتغير، بل سيموت ليولد قمر جديد، أو يرى فيه مصدر ضرر، يكشفه أمام عدوه، ويضطره إلى اللجوء إلى أمه الأرض، أو يرى فيه رمزاً للثبات وعدم التغير والتحول، فينقم عليه، ويقتله، لأنه يريد التحول والتغيير، كي ينقضي ليل الشقاء، فليس القمر عند الشاعر قيمة ثابتة، وليس دلالة على معنى واحد، بل هو معطى موضوعي، يحمله المعنى الذي يريد. وقد عبر الشاعر عن هذا الموقف من القمر بأسلوب فني متطور، غني بالصور المدهشة، ولا يخلو أسلوبه من غموض، لأنه لا يمكن أن يعبر عن هذه الرؤية الجديدة بأسلوب تقليدي، مما يؤكد وحدة المبنى والمعنى عند الشاعر.

•أكاديمي من سوريا

هوامش

١ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط. عاشرة، ١٩٨٣، المجلد الأول، ص ١١٨، من مجموعته:»عاشق من فلسطين»، ١٩٦٦، والقصيدة غير مؤرخة.

٢ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح. د.محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ١٩٩٨، ج١، ص ٢٤٣، وهما البيتان: ٤٦ . ٤٧

٣ المصدر السابق، ج١، ص ٢٤١، وهو البيت: ٤٥.

٤ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص ١٢٨، من مجموعته:»عاشق من فلسطين» (١٩٦٦)، والقصيدة غير مؤرخة.

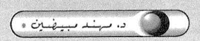
٥ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ج٢، ص ٥٩٢

٦ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص ٢٢١.

٧ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص ٨٧

٨ المصدر السابق، ص ٢٤٥

مقاهي عمان



باستثناء مقهى السنترال الذي يطل على شارع السلط ويقابله المقر التأسيسي لحزب جماعة الإخوان المسلمين والذي افتتح بداية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، تندر أمام الزائر أو الملاحظ المقاهي القديمة، وقد تنطبق تلك الحال على مقهى بلاط الرشيد الحديث الذي كان أصلا صالونا لأحد رجالات عمان المتنفذين في الثلاثينيات من القرن العشرين.

بدأت المقاهي مع تنامي تشكل الحواضر في الأردن في السلط وعمان والكرك واربد فالمقهى بناء مديني بامتياز وكان يرافق تشييد المقاهي تطور حركة السوق، فمع نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن العشرين، بدت عمان اكبر من قبل، أنهت عقد العشرينات بزلزال ١٩٢٧ عام الخوف والرعب، وكان ذلك سببا في حث الناس على استخدام الزينكو والخشب لبناء الدور والبيوت، ومشهد سفح جبل القلعة الجنوبي آنذاك، كان شاهدا على ذلك حيث انزلق السفح تدريجيا نحو السيل، في حالة من السكن القلق، كان مجاورو سيل عمان لا يعلمون أنهم يرسمون مخطط المدينة وشوارعها الأولى، وحول باحة الجامع الحسيني بدت معالم المحال التجارية الوكالات بالظهور راسمة نواة السوق القديم الذي ضمّ مجموعة من البخارية والشوام وأهالي نابلس الذين شكلوا مجتمع عمان المتعدد الوجوه(رفيع، ذاكرة، ص٣).

يقف شاكر لعيبي في كتابه العمارة الذكورية فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي، (دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٥٤) عند مقاهي الأردن ويبدأ الحديث عن مقهى الفردوس - وربما قصد السنترال فقد حدده بأنه يقع مقابل مطعم القدس - ثم يتحدث عن مقهى الأردن الذي أسس عام ١٩٦٣، ويمضي بعدها للحديث عن مقاهي لبنان، ومعالجته تبدو مجتزأة وبسيطة.

من هنا تبرز أهمية عقود الإيجار في عمان التي تعود لعقد الثلاثينات والتي نشرها مشكورا المهندس محمد رفيع، فهي توثق لنا أسماء المقاهي والمستثمرين فيها ووجوه الناس، فمن وجوه عمان آنذاك الحاج علي المغربي الرمّال في عمان، وهناك كاتب البلدية الجركسي الذي أعطى العبد بن اسعد المحروم تصريحا بإنشاء أول مقاهي عمان وجاء في عقد الإيجار: «العبد بن اسعد المحروم من نابلس قاطن بعمان» وعبثا حاول العبد إخفاء اسمه غير انه ألزم بالتوقيع، وما لبثت المدينة أن عرفت المقهى باسم مقهى «المرحوم» في شارع الرضى ومع أنه لم يكن أول المقاهي في المدينة إلا أنه سرعان ما غدا أشهرها وأكثرها روادا.(رفيع، ذاكرة، ص٦-٧)

اقتضى توسع المدنية توسع مرافقها، ومنها فرن حج الله العيسى بشارع السعاده، ومخفر شرطة المهاجرين، ومقهى الشابسوغ الذي كان عبارة عن غرفة على سطح في محلة الشابسوغ شارع الهاشمي، وكان المستأجر لإقامة المقهى «يوسف الجركسي من أهالي عمان» ومقهى حمدان لصاحبه حمدان أبو سويد، ومقهى ماتيلدا ومقهى «چاي خانه» في شارع الرضى لصاحبه محمد العال ومقهى المنشية في حي الأشرفية لمحمد الترك وأبو إسماعيل وعبدالله الذنيبات، ومقهى بشير كاتبي وعثمان حسن في شارع الرضى (رفيع، ذاكرة، ص١٧-١٨، ص٢٦٢).

كانت وجوه عمان وناسها خلال حقبة الثلاثينات متداخلة بشكل كبير، وثرية التعدد من حيث التنوع في الثقافات والأصول والعادات وأنماط العيش، وهذا ما سمح لها في حقبة الأربعينيات بأن تظهر مدينة متسامحة بشكل مفرط أحيانا، لكن ظلت المقاهي في عمان ذكورية، ولم تكن لتستوعب جلوس النساء فيها، حتى توسعت المدينة ووفد إليها الكثير من القادمين من بلاد عربية وإسلامية ومن الأرياف، فصرنا اليوم نرى المقاهي- ليس محلات الكوفي شوب- قابلة لأن تؤنث نوعا ما فترتادها النساء، وظهر زحف للثقافة في مسمياتها فتجد مقهى جفرا ومقهى ركوة عرب وغيرهما، لكن برغم كل ذلك التطور، تظل لبعض المقاهي سجلاتها الشفوية التي تحتاج إلى تدوين.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com



شعر

صيفيّة الرمان

طالب همّاش *

متكوّرٌ كالضوء بين أصابع البستانِ
ينضجُ مثلَ جمرِ الأرجوانِ
على غصونِ الفجر
أو جرسِ الصبيحةِ تحتَ شبّاكِ العروسْ.

كتلامس الأجراسِ في الأعراسِ يرقصُ
كلّما رقَّ النسيمُ على الغصونِ
وكلّما لمستْ فتاةٌ صدرها
سالت عصائرُهُ وذابتْ في الكؤوسْ.

وهناكَ حيثُ يسرّحُ الينبوعُ رقراقاً
كؤوسَ الماءِ
والكروانُ يسبحُ في الصباحاتِ الطريّةِ
يبزغُ الرمّانُ من جهةِ الشروقِ
معلّقاً مثلَ القلوب إلى جراحِ الجلّنارْ

وهناكَ حينَ يزقزقُ العصفورُ
فوق سلالمِ النغماتِ (سكراناً) بنورِ الشمسِ
والفتياتُ تجمعُ من زلالِ اللوزِ ماءَ
الشهوةِ الذهبيَّ
يقطرُ دمعَهُ الورديَّ في شهواتهنَّ
مضرّجاً في الصدرِ عنقوداً
وفي الخدّينِ كاسيَ إحمرارْ.

متعلّقاً بجدائلِ الأغصانِ
ينظرُ للنساءِ الصاعداتِ إلى السفوحِ
لكي يصرنَ (غمائماً)
ويطرنَ فوقَ مفاوزِ الوديانْ.

لكأنّهُ ثمرُ الأنوثةِ
وهي ترضعُ مع شروقِ الشمسِ
ماءَ جمالِها الظمآنْ.

وكأنّهُ نهدٌ حليبيٌّ تحمّمهُ الورودُ
بنسغها المعصورِ من عنبِ الغيومِ

يفورُ كالأزهارِ تحتَ (مراضعِ) بيضاءَ
حينَ تمرُّ سحابة
ويهرُّ فوقَ شقائقِ النعمانْ.

شبقٌ كنظرةِ عاشقٍ زرقاءَ
يشهدُ في العصارى العاطراتِ
مرورَ سربٍ من صبايا بالجرارِ
فيستبدُّ به الفضولُ لكي يشاهدَ
كيفَ تغتسلُ الأنوثةُ بالغديرِ
وكيف تلعبُ في الصدورِ توائمُ الرمّانْ

منذ الطفولةِ كنتُ ألمحهُ حزيناً
تحتَ شرفتها المطلّةِ بالحنينِ على الغروبِ
وقلبه الباكي
يرخّمُ في الخريفِ مدائحَ الخسرانْ !

يتسلّقُ الشرفاتِ
كي يرنو إلى عري الصبايا

وهي تخلعُ ثوبها مثلَ الجرائدِ في المرايا
كي تضمّخَ جسمها بروائح الريحانْ

مستغرقاً بخياله الشفّاف في ماءِ الغديرِ العذبِ
يرعى رغبةَ العشّاقِ بالموتِ المؤنّثِ
أو يربّي في مغامضهِ زغاليلَ البلابلِ والطيورِ
كما يربّي الموتُ في أقصى الجبالِ
أيائلَ الغزلانْ.

ويشمُّ دونَ درايةٍ منّا غطيطَ العطرِ في الريحانِ،
فوحَ روائحِ التفّاحِ في جسد الضحى
ويميلُ في طربٍ على رجعِ الغناءِ
ككفّتيْ ميزانْ.

أيكونُ تجسيداً بدائيّاً لعشاقٍ مضوا
لا الريحُ تدركُ أنّهُ ترجيعُ حبٍّ ضاعَ
أو تدري به أنثى
يظلُّ يشدّها بشجونهِ الرمّانْ

لحفيفهِ الظمآنِ موسيقى انسكابِ الثلجِ في الغدرانِ،
سقسقةٌ مصفّاةُ الأغاني للملامسةِ الطريّةِ
بين أنثى الريحِ والطاووسِ في غيبوبةِ الهذيان

ما جاءَ صيفٌ إلا واشتهتهُ العينُ
وهو يضمُّ كالعنقودِ حبّاتِ الدموع
ويستديرُ على حلاوةِ شكلهِ الصافي
استدارةَ ناهدٍ ظمآنْ !

هوَ دائماً غافٍ على مرأى هلال
شاعريٌّ في ليالي الصيفِ لكنْ في الشتاءِ يصيبهُ ضجرٌ حداثيٌّ
فيسقطُ قلبَهُ فوقَ الترابِ مبلّلاً بدموعهِ الحرّى
فإن عادَ الخريفُ يصيحُ مكتئباً
لرقرقةِ النواعيرِ التي تغفو على رجعِ الكمانْ.

هوَ ليسَ صلباً لتكسرهُ الفصولُ
وليسَ تلزمهُ حقولٌ كي يطولَ
ولا براري كي يتيهَ
فيسكنُ الأحواضَ كي يبقى قريباً من حليبِ
النسوةِ السكرانْ.

* شاعر من سوريا
talebsyr@yahoo.com

شعر

شعر

تقاسيمُ لامرأةٍ سميتُها الشمس

جلال برجس *

١

أربي في دمي شجراً
– كلما اشتاق يعلو–
كي لا يبوح.
الآن من رسغ أغنيةٍ لكِ
تقتادينَ نحو تَلَعثُمي
كلَ الأغانيَ
أصبحُ في هزيع البحر
بحاراً
على مرسى غريب
أبحَرَ دون أشرعةٍ
إلى مرسى قريب من سفوح القلبِ
فضيَّعَ صهوةَ الريح
وأقعى في رهان البحر
يهذي بالرياحِ
ثم

ي
ج
و
و
ح
يا بحر جَفَّفتِ المراكبَ في مداد
العين
مراكبٌ وحشيةٌ
كَتَبَتْ على خد النوارس
صكها الممهور
بدم تخاتل منذ
ريق الشمسِ
في حواء روحي
يا بحر طوبى لمن قال إن بداية
الأشياء
شرنقة الندى
ونهايةُ الأشياء
تنثر رجعَها الأزلي
تبراً يغذُّ نداءه
على أوتار حنجرة الحقيقةِ:
يا بدايةَ الأشياء طوبى
ولي أنا البدوي
يسفح دمعَه في هاجرات مدينتي
طوبى

٢

أُحبُ في مقلتيها
يَدَيَّ
تسَوّي من العمرِ
أغنيةً
تطوف بقلبٍ
كبير
كبير
بحجم السماء
أحبُ في يديها
بقايا جراحٍ بقصد الحياةِ

على مَحْمَل الحبِ
طارت بإيماءة من حنينٍ إلى كَفّها
وهي تُنجز قلبي
لماء الشفاء
أحِبُ في شفتيها بقايا غناءٍ
لعصفور روحي
وهو يشدو:
وجهكِ شهقة النجم
يوم فاجأهُ الشهابُ بحُمْرَة المريخ
أحبُّ في شفتيّ
وصاياها:
دونك لا طعم لتفاحنا الأول
دونك لا فرق
بين رصاصة تكتب رجسَها في
دفتر الروح
وبين
قطرة ماء
تغني لزهرة النارنج في قلبي رذاذ
العاشقين
دونكَ يصبح العمر
شوكةً في مريء الحياة
وترجع كلما أوغل العمر ساعةُ
الموت
إلى الوراء
أحبُ فيها
أني عاشق من أخمص الروح
حتى مسافات بقلبي
أفرَدَتها حقولَ دحنون
يسير فيها جنباً إلى جَنبٍ
نجمُ الصباحات
وهو يلقي قصائدَ ضوئيةً
على غرِّ الظباء

٣

كهفهفة الريش على أهبةِ البوحِ
تصعد في وتري – الآن–
سلالمَ صمتٍ
يؤبن حدثتين من لحن الوصاية
بالحنين
امرأة يتبعها
وهجُ القصيد
ليسرد طقسَها للنجم
الآن تحرث بور القلب
تزرع وردا ضوئياً
يشي بالقبّرات اللواتي
وُلِدْنَ
على أيادي الراحلين
امرأة شمس
تدلق ماء أنوثتها للنهاوند
فَراشا يحمل قلبي ورقاً
هش
يطوف بطقطقة النار
يطوف يطوف
فتشتعل الاسرار

٤

تمخترتُ خارجَ الجسدِ
انهميتُ
وطرتُ
ورأيتُني أقعي
واذرف دمعتينِ على صدرها
ورأيتُني
في أول الليل في(السلطان)**
اعزف غايتي في كفها
وأزرع في الأنامل
غيمتي
وأنا الذي ترك الجدودُ
حباً راسخاً بيَدي
نحو الغمام
وأنا الذي صيرنني الجَدَاتُ أقرأ في
المساء
نهنهةَ النجومِ
وأمسحُ في الصباح قلبَ الريحِ
بالتلويح
لزهرةٍ في البالِ
تشربُ
من ندى قلبي
وتطرحُ عطرها في الروحِ
وتسرد لي لثغةَ الريحِ
وقلتُ في (السلطان):
حمّايَ انتباه الطينِ
في نايات أحصنتي
فغني من لظى قلبي
حصانُ القلبِ
وأمعن في غناءٍ
كالتسابيحِ

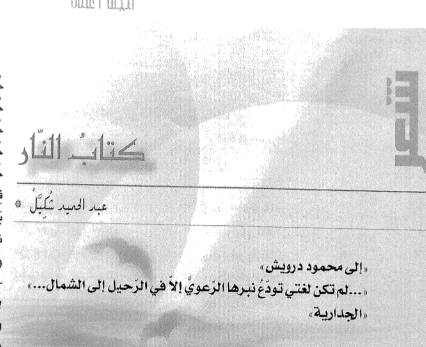
٥

ولي يا قلب أغنيةٌ
على أهداب صحراء الجنوب
تَرَنَّحَتْ
وتَرَنَّحَتْ للرمل
أهدي بحةَ الصوت في عرجون
أغنيتي
إن نسيتُ
أو تناسيتُ
أو أهدتني المدنُ الجراحَ
يا رملُ عرّجْ على من في فؤادي
وامنحْ عطرها
مطراً
خفيف الوطء
يسقي لي رفاتي

* شاعر أردني
jalalghlelat@yahoo.com
** السلطان: أحد مقاهي عمان

شعر

شعر



كتابُ النّار

عبد الحميد شُكيِّل *

«إلى محمود درويش»

«...لم تكن لغتي تودّعُ نبرها الرّعويّ إلاّ في الرّحيل إلى الشمال....»

«الجدارية»

- لا مآلٌ للمآلْ..
كيف نمضي من سؤالٍ لسؤالْ..؟
كيف نعتّقُ الوقتَ المجازيَّ..؟
كيف نذهبُ إلى نَبرِ فسحةٍ،
دونَ أن يُشوّهنَا الهُزالْ..؟
- لا مآلٌ للمآلْ..
لا أغنيةَ، تُخرجنا من نَكَدِ المَقالْ..
لا خطوَ نُشرعُهُ في تِيهِ الدّلالْ..!
لا قولَ منَ المُعلّقاتِ العشْرِ،
نُفسّرُ به نكبةَ الشعرِ المُسَجّى..!
لا موعظةَ حدَسيّةً، نُوقدها في مقامِ الاحتفالْ..
- لا مآلٌ للمآلْ..
خذْ طريقي.. / خُذْ حريقي.. / خُذْ شهيقي.. / خُذْ بريقي..
خُذْ ما بيننا من شجَنِ المودّة..
اصعدْ تلّةَ الرّوحِ الشّبيهةِ، صِلني بحظوةِ الطيرِ المُجنّحِ،
وهو يشمخُ في البهاءْ..!
- لا مآلٌ للمآلْ..
لا صوتَ لصوتكَ.. / لا وقتَ لوقتكَ.. / لا نساءَ لطرفكَ.. / لا رفيفَ لشعركَ.. / لا حفيفَ لخفقكَ.. / لا حليفَ لهجسكَ.. / لا ظلَّ لظلّكَ.. / لا أوصاف للبيانْ..!
- لا مآلٌ للمآلْ..
خُذْ سبيلكَ.. / خُذْ شبيهكَ.. / خذْ مجيئكَ.. / خذْ رواحكَ.. / خذْ بَديلكَ.. / خذْ أمامكَ.. / خُذْ وراءكَ.. / خُذْ حوارك.. / خُذ نَوارك.. / خُذْ شعركَ.. / خُذْ نثْركَ... / خُذْ خوفكَ.. / خُذْ حتْفكَ.. / خُذْ لفظكَ... / خُذْ معناكَ.. / خُذْ مبناكَ.. / خُذْ مهواكَ.. / خُذْ مثواكَ.. /
خُذْ ما ترسّخَ منْ أوصافِ الخيلِ..
خُذْ ما تحدّد من زوّار الليلِ...
خُذْ رنينَ الصّولجانْ.. / خُذْ مديحَ الهيلَمَانْ.. / خُذْ ظريفَ المهرجان.. / خُذْ نَديفَ المعمعانْ.. خُذْ فصيحَ البَغْبَغانْ.. / خُذْ علْمَ بُخارَى.. / خُذْ فقهَ القيروانْ.. / خُذْ صليلَ النّهروانْ.. / خُذْ بَناتَ كسروانْ.. / خُذْ نساء البيلسانْ.. /خُذْ نقيعَ الزّعفرانْ.. / خُذ مَغاني الفرقدانْ.. /
وامضِ من زَمَانٍ لزمانْ..!
- لا مآلٌ للمآلْ..
لا غَيْمَ في أُفُقِ الحديقةِ، وهي تخرُجُ من كَنَفِ البلاغةِ والشّتاتْ..
لتلجَ نفحَ النباهةِ، والرّتابةِ، والبياتْ..!
- لا مآلٌ للمآلْ..
كيفَ نَغبطُ الرّيحَ الكظيمةَ، وهيَ ترتّبُ غِلظةَ القول المعادْ..؟
لا رمادَ يُدركهُ الرّمادْ..!
هلْ يمترينا النّزفُ المستَحيلْ..؟
هلْ نَقْوى على نَثْرِ الحَقيقةِ، دونَ أنْ يُربكنا الدّليلْ..؟
- لا مآلٌ للمآلْ..
لا شيءَ نُسدّدهُ باتّجاهِ الضّوءِ..!
لاَ نَشيدَ في طقسِ المراثي، وهي تُجفّفُ حدسَ الموتى..!
وهمْ يعرُجُونَ في مضيقِ البرْقِ..!
وهمْ يخرجونَ منْ تُراثِ الشّرْقِ..!
وهُمْ يسقطونَ في عُبوقِ العشقِ..!
وهمْ يصعدونَ في بُروجِ المحْقِ..!!
- لا مآلٌ للمآلْ..
لاَ غرْبَ نُحمّلُهُ شَغفَ الحَمَامْ..!
لاَ شرْقَ نُحمّلُه بتختِ العنكبوتْ..!
لا شَبيهَ للشّبيهْ..!
الوقتُ مظنّةُ الشطآنِ البعيدةِ، وهيَ تطلبُ صبْوةَ المعنى..
النّثرُ صفةُ النّصِ في تحوّلهِ الأخيرْ..
الشّعرُ ارْتباكُ الشّرْحِ المُفصحِ بالطّوى..!
- لا مآلٌ للمآلْ..
خُذْ خطاياكَ.. / خُذْ بقاياكَ.. / خُذْ مراياكَ.. / خُذْ سجاياكَ.. / خُذْ وهجَ السّجْعِ.. /

خُذْ وجعَ الدمعِ.. / خُذْ حذَقَ السَّمعِ.. /
خُذْ بَذَخَ الرَّجْعِ.. / خُذْ وهنَ الشمعِ.. /
خُذْ عبقَ اللَّمْعِ.. / خُذْ ما بينَنا منْ تناسقِ
اللغةِ..

انتصرْ على انْتباهِ الموتِ، وهوَ يُصفِّفُ
جندهُ علَى بُحورِ الشِّعرِ..!

– لا مآلٌ للمَآلْ..

خُذْ براقكَ.. / خُذْ رياحكَ.. / خُذْ شرقكَ.. /
خُذْ غربَكَ.. / خُذْ يَمينكَ.. / خُذْ يسارك.. /
خُذْ حِصانكَ.. / خُذْ حِصاركَ.. / خُذْ
مديحكَ.. / خُذْ سريركَ.. / خُذْ يقينكَ.. /
خُذْ خدينكَ.. / خُذْ سؤالكَ.. / خُذْ
جوابكَ.. / خُذْ سماءكَ.. / خُذْ هواءكَ.. /
خُذْ نزفكَ.. / خُذْ حتفكَ.. /
خُذْ نجواكَ الشديدةَ..

انْتصرْ على احْتشادِ المَوْتِ، وهوَ يوزّعُ
جندهُ على ثُغورِ النَّثرِ..!

خُذْ فحوَى القصيدةِ وهي تُكوَى..
خُذْ معنَى النَّثيرةِ وهي تُروَى..
خُذْ تَفلُّتَ المعنَى، والسَّعفَ المُحصَّنَ
بالرُّؤَى..

لا نشيدٌ في بلادِ الغُربِ.. !
لا طبولٌ في احتدادِ الحربِ.. !
لا عُشّاقٌ في اتّساعِ الدّربِ.. !

– لا مآلٌ للمآل

كيف نُبرقُ إلى فتنةِ الظلِّ المُعدْ..؟
كيفَ نقرعُ الجرسَ المخوّضَ في المَسَدْ..؟
كيفَ نُوقِفُ العرَباتِ الزُّمرُديَّة، وهي
تَحثُّ الموتَ إلى خيولِ دماكْ..؟

– لا مآلٌ للمآل

الكلامُ: ملّ خُطبةَ الشعراءِ، وهم يرطُنونَ
بالوضوحِ، وبالغموضْ..!

كيف نُسرِجُ الصمتَ..؟
كيفَ نُخرِجُ السمتَ..؟
كيفَ يوزّعنا الطريقُ إلى سواهُ..؟
للقصيدةِ منتهى الحبِّ، وهي تُوطّدنا في
بَهوِ الكتابةِ،
كيفَ أُدثِّرُ الهطولَ المعرّشَ في المآلْ..؟

– لا مآلٌ للمآلْ..

هلْ يقتضيني الشِّعْرُ..؟
هلْ يقتديني النَّثْرُ..؟
كي أقولَ: كمْ أُحِبُّ القصيدةَ، وهي تهرولُ
في الشّسَاعْ..!
نائحة.. إلى أين يمضي الرعويُّ..؟
إلى أين يمضي كل هذا الشعاعْ..؟

– لا مآلٌ للمآلْ..

الجُرْحُ المضَمّخُ بأغاني أُورْشَليمْ، يوجزُ
رحلتَهُ إلى بَابلِ المَوتَى..
وهُمْ يَرْتَشِفُونَ الشّعرَ في أوْجِ التَّضادْ..
أنَا.. أنَا مَنْ دَرّبَ الطيرَ في عزِّ التَّشابُه..
وأنَا.. أنَا منْ حرّرَ تاريخَ المدنِ الشّهيدَة..
وأنَا.. أنَا منْ أرشدَ السّميدعَ، وهوَ يُحلّقُ
فوقَ أرضِ الزنجبيلْ..!
وأنَا.. أنَا منْ قنّنَ لخطوطِ الطولِ
والعرضِ،
ومَا جاءَ في أطلسِ المعنَى..
والتاريخَ المسَهَّدَ بالظّنونْ..!
وأنَا.. أنَا مَنْ جَرّدَ العقلَ من العقلِ،
وأعطى الحكمةَ القُصوى لألوانِ
الجنونْ..!
وأنَا.. أنَا منْ قال بالتجاذُبِ، ودوّنَ تاريخَ
العشقِ،
وهوَ يضمُرُ في كُتُبِ الموتى..!
وأنَا.. أنَا منْ علّمَ الشّعرَ الهَيمَانَ،
وَرَسّخَهُ في تعاليمِ الأُمَمْ..!
و أنَا.. أنَا منْ ورّطَ النساءَ في العِشْقِ،
وأوردهُنَّ: الخطيئةَ والنَّدمْ..!
و أنَا.. أنَا منْ أخرجَ النّايَ منْ أحزانهِ،
وأودَعهُ أوجاعَ الأغانِيَ والنّغمْ..!
و أنَا.. أنَا منْ كتبَ تاريخَ التماثُلِ،
و ورَّثهُ: برجَ الكتابةِ، والكَلِمْ..!

– لاَ مَآلٌ للمَآلْ..

كيفَ نهجسُ إلى عطرِ جسدٍ يتعالَى في
المحبّة..؟
كيفَ تحرضُنَا الطّلولْ..؟
على نكثِ الوصيّةِ، والرّضيةِ، والرشّادْ..؟
كيفَ نمرُّ إلى شهوةٍ أبديةٍ، تتأبّى:
بالعتاقةِ، والقَدَامةِ، والحداثةِ، والسَّنَدْ..؟

كيفَ أُشيّدُ للموتِ سُلطتهُ النَّجيعَةَ..؟
أنَا المُدانُ في عُرْفِ القصيدةِ والكَمَدْ..؟

– لاَ مَآلٌ للمَآلْ..

خُذْ ناركَ.. / خُذْ باركَ.. / خُذْ داركَ..
خُذْ كُتبَ الأغاني.. / خُذ ابنِ منظورْ.. / خُذْ
وعيكَ المقهورْ.. / خُذْ قولكَ المشطورْ.. / خُذْ
سركَ المستورْ.. /خُذْ لوزكَ المنثورْ.. / خُذْ
«أثرَ الفراشةِ».. / خُذْ زخمَ الحضارةِ.. / خُذْ
خفرَ النضارةِ..
خُذْ خفقةَ الشّعرِ الأخيرةِ..

انتبهْ لشكْلِ القصيدةِ، وهيَ تنأى في نثيرِ
الأُقْحُوانْ..

– لاَ مَآلٌ للمَآلْ..

كيفَ نمضِي لغايةٍ جَدَليَّةٍ، دونَ أنْ ينهرنَا
البهوتْ..؟
كيفَ نقولُ: الحبَّ، والشفاعةَ، والخفوتْ..؟
كيفَ نُسْمِي القصيدةَ: شجرَ الوقتِ، اللُّقَى
الفريدةَ، الشّطحَ اليفُوتْ..؟

– هلْ يدركني القنوتْ..

وأنَا أعرُجُ في نطافِ الرّعْدِ، والملكوتْ..؟
هلْ أفتّشُ في تقويمِ الآحادِ، والسُّبُوتْ...
عنْ معنىً: الموتِ، والقولِ المُشيّدِ في مراثِي
النّايْ..؟

– لاَ مَآلٌ للمَآلْ..

– خُذْ قَسْوَةَ الشَّوْقِ.. / خُذْ رنَّةَ الدفْقِ..
خُذْ شدو المراحلِ تذْوي..
اشْرَبْ ظمأَ التدافعِ..
متواثبًا في سَرادقِ الموتَى.. / مُتَفائلاً في
كتابِ النّارْ..!

– لاَ مَآلٌ للمَآلْ..

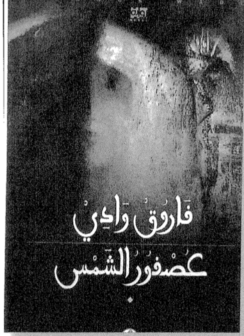
أنا من علّمَ الشعرَ الهيَمَانَ،
وَرَسّخَهُ في تعاليمِ الأُمَمْ.. !
وأنا.. أنا منْ ورَّطَ النساءَ في العشْقِ،
وأوردَهُنَّ الخطيئَةَ والنّدمْ.. !
وأنا.. أنا منْ أخرجَ النّايَ من أحزانِهِ،
وأوْدعَهُ أوجاعَ الأغانِيَ والنغمْ.. !
وأنا.. أنا منْ كتبَ تاريخَ التماثلِ،
وورَّثه برجَ الكتابَةِ والكَلِمْ..!

• شاعر من الجزائر

شعر

التشكيل السيميائيّ في رواية عصفور الشمس

د. هيثم سرحان *



١,١

تمثل رواية «عصفور الشمس»(١) نموذجًا سرديًا مركبًا. ويقصدُ بالسّرد المركب هو ذلك السرد الذي يتخذ من القصة ممرًا للعبور إلى التخوم السردية القصية، ذلك أنّ القصة التي تنهضُ عليها رواية عصفور الشمس محضُ طُعْمٍ يتوسلُ به الكاتبُ للإيقاع بالقارئ في شَرَكِ النصّ وفخّ الكتابَة. إذ يدفع هذا النوع من الروايات القارئَ إلى إعادة كتابتها من خلال ملء الفجواتِ السرديةِ التي تُعدُّ استراتيجيةً ناجعة تهدف إلى استثارة القارئ وبعثه على الاقتراب من النصّ وخوض مغامرة الكتابة وتوليد الدلالات.

إنّ رواية عصفور الشمس ليست نصًّا ناجزًا من حيث إنها تزخر بالتشظّي السردي، وتمتلئُ بالفجوات السردية، وتكتنزُ بالخُطاطات، والمكونات، والفضاءات، والتناصّات، والمرجعيات، والاقتباسات الضمنية التي تُحيل على الأسطورة، والتاريخ، والعادات، والقيم الثقافية، والأنساق الاجتماعية. وبعبارة أخرى، فإنّ رواية عصفور الشمس روايةٌ منجابٌ وولودٌ، فهي تشرعُ دلالاتها على الواقع من جهة والمُتخيَّل من جهة أخرى. لذلك يمكن لنا أنّ نفترض أنّ رواية عصفور الشمس تتدافع فيها بنيتان نصّيتان؛ بنية القصّة، وبنية الخطاب التي ستكون مدار السؤال ومحطّ البحث(٢).

١,٢

تهدفُ السيميائية إلى اكتشاف المعنى الذي يتضمنه النصُّ بوصفه جملةً من العلامات التي تنفتح على العالم، والتاريخ، بمعنى آخر فإنّ المقاربة السيميائية تتجاوز بنية الدوال إلى ممارسة التدليل، أي البحث في دلالات المعنى المحتملة والممكنة(٣). وسوف نمضي، في سبيل إنجاز هذه الغاية، إلى دراسة المكوّنات السيميائية الآتية:

- عنوان الرواية ووظيفته السردية.
- النصوص الموازية: العنوان، والاستهلال السرديّ.
- الشخصيات: رهيفة، ومسعود، والد رهيفة وأخوتها، وشوقي، وبنـ(ـو)رة. وتحليل صورة الأب في الرواية من خلال شخصية سلمان والد رهيفة، ووالد مسعود، وصورة الأم من خلال شخصية أم رهيفة، وأم مسعود، ومعالجة تجليات النظام الأبوي في الثقافة والمجتمع الفلسطينيين.
- الأمكنة (القرية، المدينة: القدس، وحيفا، وعكا، وسجن عكا، والسّلط، وبيروت، و«الكُبّانية»).
- الزمن (التقطيع السردي، وزمن القصة، وزمن الرواية، وزمن القراءة).
- الرموز والاستعارات السردية: المرآة، والرموز الأسطورية المتجسدة في عصفور الشمس، والرموز الصوفية المتمثلة في الإشارات الآتية: عين القلب، ومنطق الطير.

٢,١

تقوم قصة رواية عصفور الشمس على ثنائية الخير والشرّ التي تصوّر الصراع الأبديّ في العلاقات الإنسانية حيث نزعات الإنسان الفطرية والثقافية التي تدفع إحدى طرفيّ الثنائية إلى البروز

والتمظهر في شخصية الإنسان وسلوكه.

وتدور أحداثُ قصة الرواية حول الفتاة رهيفة التي عاشت تجربةً قاسية حيث تواطأ أبوها وإخوتها على تزويجها بمسعود الذي يتسم بالبشاعة ودمامة الخلْق والخُلق مقابل بضع مئات من الليرات الذهبية تقاسموها فيما بينهم مقابل التغرير برهيفة وإيهامها بأنها ستتزوج شوقي الشاب الوسيم والنبيل. فالأب وأبناؤه يقومون بالإيقاع برهيفة وتضليلها وإيهامها أنّ زوجها هو شوقي لتكتشف يوم عرسها أنّ زوجها الحقيقي هو مسعود الذي لم تقبل بالزواج منه أية فتاة من قريته والقرى الأخرى رغم ثرائه الفاحش وثرواته الطائلة.

٢,٢

يتأسس الخطابُ الروائيُّ على مخطط مُفترض هو الرؤية السردية (أو التبئير) الذي يمثّل عقدًا بين السّارد القادر على منح الخطاب أبعادَه الدلالية وقنواته التواصليـة، والمسرود له الذي يمثّل جمهور الراوي المُلازم للسارد ملازمة الظلّ صاحبه(٤). إنّ العلاقة الرابطة بين السارد والمسرود له هي القصة التي يُعادُ قصُّها من جديد وبآليات مختلفة.

وتهيمنُ على الخطاب السرديّ في رواية «عصفور الشمس» الرؤيةُ من الخلف، وهي رؤيةٌ تمنح الساردَ القدرةَ المطلقة على إدارة السرد؛ فالسارد، وفق هذه الرؤية، «يعرفُ كلّ شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقًا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأنْ ينتقلَ في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفعَ أسقفَ المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشقَّ قلوب الشخصيات ويغوصَ فيها ليتعرّفَ على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء. كل هذا كي يزوّدنا بتفاصيل عالم يُهيمنُ عليه بشكل تامٍّ، وكأنه إله»(٥).

إنّ السارد في رواية عصفور الشمس يمثّل ضميرَ الفلسطينيين وصوتَهم الجمعيَّ، إذ إنّ الخطاب السرديّ يطرحُ وجهة نظر الضمير الفلسطينيّ المندد بالتواطؤ، والمُحتجّ على الانتهاكات. وبعبارة أخرى فإنّ فاروق وادي يستعير من رواية غسان كنفانيّ رجال في الشمس فكرة «طرق الخزّان» الدّالة على الاحتجاج على الظلم والقهر اللذين يتعرض لهما الإنسانُ الفلسطينيّ في محنته الوجودية.

عنوان الرواية «عصفور الشمس» يؤدي دورًا مُخاتلاً فهو مُبهمٌ وغامضٌ، لذلك لجأ الكاتب إلى مدونة الإنترنت للبحث عن حقيقة هذا الطائر

٢,٣

وظّف الكاتب فاروق وادي النصّ الموازي (أو النصّ الحافّ) بدءًا من العنوان الذي يعملُ بوصفه موجهًا قرائيًّا، ووسيطًا بين النصّ والقارئ(٦). وسوف تقوم بنية العنوان بالإحالة إلى عناوين روايات مهمة من حيث الريادتين: الفنية، والموضوعية؛ الأولى: رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني، والثانية: رواية عباد الشمس لسحر خليفة، والثالثة: باب الشمس لإلياس خوري. وبعبارة أخرى، فإنّ رواية عصفور الشمس تؤكد سعيها في كشف تمثيلات المأساة الفلسطينية عبر البحث عن عوالم سردية جديدة، وبهذا المعنى فإنّ وظيفة التناص تتجاوز البعدين؛ الجماليّ والتأثريّ إلى البعد الابتكاريّ، ففاروق وادي لا يسعى إلى محاكاة غسان كنفاني في «رجال في الشمس»، ولا إلياس خوري في «باب الشمس»، وإنما يهدفُ إلى تحقيق غايتين؛ الأولى: الانحياز إلى المأساة والهمّ الفلسطينيين اللذين لا يزالان قائمين، والثانية: تعميق مفهوم الملحمة في الرواية العربية.

إنّ عنوان الرواية «عصفور الشمس» يؤدي دورًا مُخاتلاً فهو مُبهمٌ وغامضٌ، لذلك لجأ الكاتب إلى مدونة الإنترنت للبحث عن حقيقة هذا الطائر حيث أورد تفاصيل تتعلق بعصفور الشمس الذي يُعدُّ أكثر الطيور تعبيرًا عن خصوصية الطبيعة الفلسطينية، إذ لا وجود له إلاّ في فلسطين. كما حاول الكاتبُ تقديم معلومات عن عصفور الشمس ترتبط بأماكن تواجده، وهيئته، وتناسله. إنّ الكاتب لا يهدف بهذه المعلومات أنْ يُقدِّمَ لنا درسًا في علم وظائف أعضاء الطيور، ولا يسعى إلى إظهار جانب من جوانب ثقافته وإنما لتوظيف هذه المعلومات للتعبير عن خصوصية المعاناة والواقع الفلسطينيّين، فعصفور الشمس الإنسان الفلسطينيّ المكابد الذي يتوجّبُ عليه ألاّ يكفّ عن المقاومة التي تماثل رفرفة عصفور الشمس الذي يموت إذا ما توقف عن الرفرفة(٧).

وبهذا المعنى فإنّ عنوان الرواية «عصفور الشمس» يختزلُ الاستعارات السردية التي يتضمنها الخطابُ الروائيّ(٨) من جهة كما إنه مرجعٌ سيميائيٌّ من جهة أخرى، فهو ينفتحُ على صور حسّية مكونة من: (الشمس، والأشعة، والدفء، والزقزقة، والرفرفة البالغة السرعة، والانتقال المفاجئ). وانطلاقًا من هذا التصور فإنّ العنوان «عصفور الشمس» سيعمل في القراءة بوصفه موجهًا تأويليًا يعمل على ضبط الدلالات، والتحكّم في مساراتها، ويُحفّزُ القارئ على إنجاز القراءة بوصفها عملاً تأويليًا حيث يتوجب على القارئ الظفرُ بالاستعارات والرموز السردية المُتفلتة(٩).

٣,١

ينهضُ الخطابُ السرديُّ في رواية عصفور الشمس على شخصيتين رئيسيتين هما: رهيفة، ومسعود. وشخصيات ثانوية ترتبط بالشخصيتين الرئيسيتين. وتمثّلُ رهيفة رمز الخير، ويمثل مسعود رمز الشر.

وسوف يؤدي التناقض الجوهريّ في الشخصيتين إلى إبراز الصراع بين مُثل الخير ومُثل الشر، فرهيفة تجسّدُ الفتاة الحالمة، وهي سليلةُ الجمال الباذخ، والأسطورة الضاربة في التاريخ، فهي تملك القدرة على رؤية الغامض، والقصيّ، والمجهول حيث ورثت ذلك عن جدتها لأمها «ثريا» التي ورثته بدورها عن أمها «رابعة» المرأة المغربية التي اختلفت الرواياتُ في حقيقتها حيث ذهبت إحداها إلى أنها جاءت إلى تركيا «مُحلّقة في الفضاء الواسع فوق سجادة الصلاة، لتهبط هناك فوق قطعة خضراء من بساط العُشب». وذهبت روايةٌ أخرى إلى أنّ الله أرسلها لتكون رحمة لتلك البلدة التي جاءتها وهي ترتدي الغمام تطفو عبر البحر فوق حصير من القشّ(١٠).

فرهيفةُ سليلةُ كرامات صوفية، وهي امتدادٌ لزرقاء اليمامةُ التي كانت لا ترى شيئًا لكنها أبصرت الأشياء كلّها. لكنّ رهيفة كانت مُبصرةً بيد أنّ مصدر إبصارها الحقيقيَّ نابعٌ عن الرؤية

القلبية، وهنا يتجسدُ التناص الضمنيّ حيث تحيل «عين القلب» التي تملكها رهيفة إلى عين الشمس محبوبة محي الدين بن عربي، بمعنى أنّ عين القلب دّالة على اليقين وهي منزلة عليا في السلوك الصوفيّ العرفانيّ.

لقد عاشت رهيفة بعد وفاة أمها في كنف جدتها التي مكنت حدوسها وقلبها من كشف المجهول، ورؤية البعيد، كما أنها منحتها قوّة الحيلة، والإغواء. إنّ ولادة رهيفة المأساوية جعلت الجدة تمنحها القوى السحرية في حين أنها ورثت الجمال الباذخ عن أمها رابعة التي ماتت في أثناء ولادتها(١١). لقد كانت ثريا «جدة رهيفة» تعرف منطق الطير، ولغة الكواسر، وتستطيع دفع الشرّ والبلاء في حين أنّ اسم رهيفة يقترن بالرهافة حيث كانت كثيرة التأمل، علاوة على استمدادها قواها الرؤيوية من مرآة جدتها التي أهدتها لها قُبيل رحيلها.

أما مسعود فقد وُلد بشعًا جدًا لدرجة أنّ أمه لم تتمكن من النظر إليه عندما وضعته، ولم تستطع إلقامه ثديها فكان «أن ماتت غمًا بعد ولادته بوقت قصير، لأنها لم تُطق أنْ تضعَ حلمتها في فمه النهم، ولم ترض لوجهه القبيح أنْ يتمرّغ على صدرها، فقضت انتحارًا حتى لا تقضي كمدًا وقهرًا. دفعها إليه إحساسها بالذنب، لأنها رفضت من الداخل أمومة مثل هذا الابن». أما تفسير أهل القرية الصالحين لبشاعة مسعود فهو تفسير سببيّ؛ إذ قالوا: «إنّ الوليد جاء عقابًا ربّانيًا على ما قارفه الوالدُ من أعمال أغضبت الخالقَ عزّ وجل، كما استثارت عباده الصالحين»(١٢). ليس هذا فحسب بل إنّ مسعودًا كان يطمع في الزواج من امرأة فقيرة وجميلة؛ ليتسنّى له فرض سلطته عليها، وإخضاعها لسطوته.

وسوف يتشكّل من هاتين الصورتين؛ صورة رهيفة وصورة مسعود، مفارقةٌ سردية فرهيفة تملك عين القلب في حين أنّ مسعود ولد دون قلب، وهو منغمس في الشهوات حيث كان دائم الترداد على مواخير يافا وحيفا وبيروت بصحبة ثُلة من أصحابه الذين كانوا يخضعون لسلطان جيبه وقوة جسمه.

٣،٢

يُمثل النظامُ الأبويُّ مكوّنا سرديًا رئيسيًا في خطاب «عصفور الشمس» الروائي، ولعلّ إدانة الأب في رواية عصفور الشمس احتلت مساحة كبرى. وهناك آباءٌ ثلاثة هم: سلمان (والد رهيفة)، ومحفوظ (والد بنّورة التي سيتزوجها سلمان بعد وفاة زوجته أم رهيفة)، ووالد مسعود.

عاشت رهيفة بعد وفاة أمها في كنف جدتها التي مكنت حدوسها وقلبها من كشف المجهول، ورؤية البعيد

لا يوجد اسمٌ يدلّ على والد مسعود الذي مات قتلًا برصاص مجهولين بعد أنْ أثيرتْ حوله الشكوك التي ذهبت إلى أنه كان سمسارًا مُتعاونًا مع اليهود ويبيع الأراضي لهم.

أما والد بنّورة فقد قام بتزويج ابنته بنّورة من صديقه سلمان بعد وفاة زوجته، فقد كانا صديقين يتقاسمان الزاد اليوميّ حيث كانا يعملان معًا في كسّارات اللّد، لقد اقترح محفوظ على سلمان أنْ يُزوجه ابنته بنورة بعد شكا له سلمان قسوة الحياة ووحدته بعد رحيل زوجته، فكان أنْ قال له محفوظ: «سأزوجك بنورة، لا أحد يستحقها غيرك يا سليمان»(١٣).

وأمّا سلمان والد بنّورة فإدانته أقسى من إدانة والد مسعود ووالد بنورة، فقد تآمر على ابنته رهيفة منذ أنْ تواطأ مع زوجته بنورة على التخلص من مرآة رهيفة التي ورثتها عن جدتها رهيفة. فقد كانت بنورة تشعر بالحسد والغيرة من رهيفة، فأوغرت صدر زوجها سلمان ضد ابنته رهيفة. وسوف تكون المرآة رمزًا يحمل أبعادًا سيميائية مهمة؛ فهي انتماء إلى السلالة الأمومية، وانحياز إلى الحدس، والتأمل. ليس هذا فحسب بل إنّ المرآة في خطاب عصفور الشمس الروائي رمز يمنح رهيفة القدرة على رؤية صورتها الحقيقية التي لم تكن تراها في عيون الآخرين حيث شعرت بالوحدة بعد رحيل جدتها. كما أنّ المرآة تملك قوة سحرية حيث إنها قادرة على مُضاعفة إحساس المرء بوجوده واعتداده بنفسه. وإذا كانت مرآة نرسيس مرآةٌ ولّدت في نرسيس عشق الذات والانهمام بها فإنها في رواية عصفور الشمس رمز يمنح رهيفة القدرة على الكشف وقراءة المجهول.

ورغم أنّ سلمان يجهل سرّ المرآة، ويعلمُ أنّها محض تذكار من الجدة إلا أنه انساق وراء كيد زوجته بنّورة وأمرها ببيعها تخلصًا من أثرها في ابنته، وتفاديًا لصراع سينشب بين زوجته وابنته. بيد أنّ المسار السرديّ لا يسير وفق إرادة بنّورة التي مارست قهرًا على رهيفة بل إنه يسير باتجاه معاكس، إذ تفقدُ بنّورة بصرها كليًا بعد أن تبيع المرآة. فقد صدرت من المرآة التي بيعت لناسك اعتزل قمة الجبل شمسٌ وهّاجة أدت إلى أنْ فقدان بنّورة بصرها، وهي نبوءة كانت الجدة ثريّا قد تنبأتها عندما قالت لمن كان حاضرًا من أهل القرية: « ستعرفون حجم الشرّ القادم، حينما يخطفُ شعاع تلك الشمس الغاربة من عيون امرأة عميت بصيرتها، فباعت ما لا تملك إلى من لا يستحقّ»(١٤).

لقد فقدت رهيفة إحساسها بالحياة، بعد بيع المرآة، وشعرت بالوحدة والوحشة، فقد كانت ترى في المرآة فارس أحلامها الجميل.

وسوف يقومُ الأب «والد رهيفة» بتزويجها من مسعود بعد أنْ اتفق معه على مهر كبير طمع سلمان من ورائه أنْ يداويَ عمى زوجته بنّورة. فكان أنْ مارس خداعًا على ابنته فقبل أن يأتيَ شوقي ابن عم مسعود لتراه رهيفة التي وقعت في جماله الآسر متوهمة بأنه زوجها الذي طالما حلمت به، ورأته في المرآة.

ويجسّد المقطع السرديّ الحادي عشر مشهدًا مأساويًا؛ حيث ينفتح المشهد على رحلة سلمان وابنته رهيفة وزوجته بنّورة إلى القدس حيث يتوجب عليهم مراجعة «مستشفى القديس يوحنا للعيون» لعرض بنّورة على الأطباء، وزيارة المسجد الأقصى والدعاء لله ليمن عليها بالشفاء. أما الهدف الآخر فيكمن في تجهيز رهيفة وتحضير لوازم عرسها.

يقول السارد:

«بدت رهيفةُ منشرحة النفس وهي ترى القدس للمرّة الأولى، تتأملُ جدرانها العتيقة بعينين تتقافزان بين الأشياء والأماكن والحوانيت. تشتمّ روائح المدينة العتيقة التي لا تشبهها رائحة، دون أنْ تدري أنّ قدميها تنزلقان في طريق الآلام»(١٥).

إنّ رهيفة، في رواية عصفور الشمس، علامة تحيل إلى فلسطين، والمقاومة. فتزويج رهيفة من مسعود هو المعادل الموضوعيّ لتفريط الفلسطينيين بوطنهم؛ إذ إنّهم لم يضحوا في سبيل حمايتها من

مصير الاحتلال، لقد كان الفلسطينيون يعيشون صراعات جذرية أهمها: صراع العائلات الكبرى على النفوذ والسلطة، إضافة إلى بيئة الجهل والسذاجة التي كان يحياها المجتمع الفلسطينيّ. وضمن هذا الإطار فإنّ السارد يقوم بممارسة نوع من التطهير النفسيّ، فهو يتخذ من قصة جرت وقائعها في المجتمع الفلسطينيّ قناعًا سرديًا للحديث عن أسباب ضياع فلسطين. وكأنّ الخطاب السرديّ ينبئ عن عمق المأساة الفلسطينية وفداحة الخسارات التي خلفتها تجربة ضياع فلسطين. إنّ الذات الفلسطينية، حسب رواية عصفور الشمس، ذات مثلومة يتوجب عليها أنْ تنجز مراجعة ذاتية شاملة للوقوف على أسباب المأساة التي يتحمل الفلسطينيون جزءًا كبيرًا منها. فرواية عصفور الشمس تتأسس على تيار الوعي، ورواية تيار الوعي تهدف إلى الكشف عن بناء الشخصيات النفسيّ من أجل تفسير الوقائع السردية لدرجة تصل إلى هجاء الذات(١٦). لقد أنطق السارد شخصياته بأسرار الواقع الفلسطينيّ المليء بالتناقضات؛ لإدانة الذات الفلسطينية وممارسة ضرب من التطهير النفسيّ الكفيل بمضاعفة الإحساس بالمسؤولية التاريخية عن ضياع فلسطين.

ويمكننا أنْ نستخرج من الخطاب الروائي ما يدعم هذه التصورات:

١. «كان لا بدّ لها من (= رهيفة)، لكي تستعيد شرفها المُراق، أنْ تهين شرفهم (= أبيها وأخوتها) الذي أهدروه في اللحظة التي خطفت فيها مرايا مسعود الضوء من عيونهم»(١٧).

نستنتج من هذا المقطع السرديّ حسّ الإدانة البالغ؛ فرهيفة أدركت أنّ عليها أنْ تنتقم من أبيها وأخوتها؛ لأنهم أهدروا شرفها عندما خدعوها وزوجوها بمسعود. وبعبارة أخرى فإنّ المغتصب الحقيقيّ ليس مسعودًا بل أباها وأخوتها. يقول السّارد: «ومنذ زمن بدا لها موغلاً في البعيد، أحسّت رهيفةُ لأنْ تتحرر من كلّ ما علق بها. ومن أصفاد غلّوها بها منذ أوّل خيط من خيوط الخديعة. شعرت برغبةٍ عارمة لأنْ تستحمّ في النّدى والمدى، في غبش الفجر وضوء الشمس»(١٨).

٢. «وأمام باب الدار، أمام عين الشمس التي تبعثُ بشعاعها البكر إلى الأرض، تجرّدت رهيفة من ملابسها التي لوثها الذئب. نضت عنها كلّ أحزانها، ورأت نفسها ترجع إلى ما كانت عليه، تعود تلك الطفلة التي رأت جدها يغيبُ في كثبان الرمل، وتلك الصبية التي تدفّق الدم بين ساقيها ليلة أنْ ورثت الرؤية عن جدتها الراحلة في الأزرق النائي البعيد، ثمّ انعمت (من العمى) أقمارُها عندما رأت من حسبته فارسها وقمر ليلها ونهارها»(١٩).

لقد قامت رهيفة بقتل مسعود وبترت عضوه الجنسي، وفي هذا الفعل دلالة جليّة على بتر الوصاية الأبوية الجاهلة والمريضة. فالفعل يتجاوز الانتقام إلى الترميز، ذلك أنّ رهيفة (= فلسطين) عليها أنْ تبتر الجهالات، والأمراض الاجتماعية، وأنْ تقتل «جياد الوهم»(٢٠) قبل أنْ تبدأ بقتل الاحتلال وتصفيته. إنّ هذه الدلالات تصوّر خطورة الذات المصابة بالعقد والأوهام والأمراض التي تعطّل فعل التحرر.

٣،٣

إنّ فاروق وادي، في رواية عصفور الشمس ينزع القداسة عن الإنسان الفلسطيني فهو إنسان يملك ضعفاً إنسانيًا وهو كائنٌ مشوّه مثل باقي الكائنات الإنسانية. وإذا رهيفة رمز لفلسطين التي بيعت بثمن بخس، وإذا كان أبوها وأخوتها قد فاوضوا عليها وقبضوا ثمن عفّتها الذهب فإنّ الاستعارة السردية تجعل من العرب إخوة رهيفة وأباها الذين باعوا فلسطين وقبضوا ثمنها ليرات ذهبيةً وعروشًا من قشّ.

أما المرأة فهي رمز المقاومة التي بيعت بثمن بخس، ليس ذلك فحسب بل إنّ الاستعارة السردية تكشف عن تيه الفلسطينيين بعد تخليهم عن مشروع المقاومة.

ورغم هذه الأوضاع الكارثية فإنّ الرواية تراهن على المستقبل فثمة بصيص أمل يلوح في العتمة. ولعلّ استحضار السارد مشهد سجن عكا، والغزاة، والأساطيل، يمثّل المعاناة الفلسطينية الممتدة في التاريخ المعاصر.. هكذا يعيدُ السارد الثقة بالمستقبل الفلسطيني؛ فالظلم الواقع على فلسطين والفلسطينيين لا يمكن دفعه إلا بالمقاومة. وهو عندما يماهي بين رهيفة وشهداء الثلاثاء الحمراء (محمد جمجوم، وعطا الزير، وفؤاد حجازي) فإنه يجسّد لنا مأساة فلسطين ومحنة الفلسطينيين.

• أكاديمي أردني

مدوّنة الإشارات والإحالات

١ فاروق وادي، عصفور الشمس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.
٢ انظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائيّ للخطاب الروائي: البنيات الخطابية . التركيب . الدلالة، ط١، دار النشر والتوزيع. المدارس.. الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٣٦.
٣ انظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ط١، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر. بيروت، ٢٠٠٧، ص ٥٥ . ٥٧.
٤ انظر: بو طيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: آراء وتحليل، مجلة عالم الفكر، ع ٤، تصدر عن وزارة الإعلام، دولة الكويت، ١٩٩٣، ص ٣٣. و: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ط١، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٢٠، ١٢٤. وهنا لا بدّ من التمييز بين المؤلف الضمني والسارد، وبين القارئ الضمنيّ والمروي له.
٥ مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: آراء وتحليل، ص ٤٠.
٦ انظر: صلاح الدين بوجاه، مقالة في الروائية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٠٦.
٧ انظر: عصفور الشمس، ص٥.
٨ أنظر: السعدية الشادليّ، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي: مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرواية العربية، سلسلة الأطروحات والرسائل . جامعة الحسن الثاني . عين الشّق، الدار البيضاء، ص ١٨.
٩ أنظر: شعيب حليفي، النصّ الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ع ٤٦، قبرص، ١٩٩٢، ص ٨٢ . ٨٥.
١٠ أنظر: عصفور الشمس، ص٢٣.
١١ نفسه، ص ٢١، ٣٦.
١٢ نفسه، ص ٣٩.
١٣ نفسه، ص٤٣.
١٤ نفسه، ص٤٣، ٥٥.
١٥ نفسه، ص ٨٧.
١٦ أنظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعيّ، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٣، ٢٧.
١٧ عصفور الشمس، ص١١٦.
١٨ نفسه، ١٢٨.
١٩ نفسه، ص١٢٨.
٢٠ نفسه، ص ١١٧.

جماليات السرد في السيرة الشعرية
الأعمال الشعرية لصقر عليشي أنموذجا

د. هايل محمد الطالب *

ينتمي الشاعر صقر عليشي إلى اتجاه شعري يمكن أن أسميه بالشعر العفوي(شعر البداهة)؛ وهذا الاتجاه عميق الجذور في التراث الشعري العربي والعالمي، إذ نلاحظ ملامحه ابتداءً من عمر بن أبي ربيعة قديماً وحتى نصل إلى رائده في عصرنا الشاعر نزار قباني، وهو اتجاه معروف في الشعر العالمي كما نجد عند غيوم أبولينير وجاك بريفير وغيرهما، وهذا الاتجاه يهتم ويعنى بالجزئي واليومي، وما هو مألوف، وما يُعرف بالموضوعات البسيطة، أي ما يدعوها جاك بريفير بـ (بذور الواقع)، ويدعوها آخرون بـ (الواقعية الشعرية) التي عبّر عنها إيلوار بقوله: هي ما كان يحلم بها الكثيرون..

أي أن يكون الشعر ملك، أو في متناول الجميع، عندما يصوغ الشاعر شعره بلغة رجل الشارع، ولغة الحكيم، والمرأة والولد... وباختصار أن يكون الشعر عفوياً وليس مصنوعاً بتعمّد.



وصقر عليشي الذي يتبنّى، بعفوية، هذا الاتجاه في شعره كاملاً، يحاول أن يخلق لنفسه فرادة تميّزه عن غيره، فعزّز هذا الاتجاه بلغة شعرية خاصّة في مصادرها، واشتقاقاتها، وارتياداتها المختلفة، كما سنلاحظ، كما عززه بأنماط بنائية عديدة تسهم في تحقيق الانسجام في نصّه، وتعطيه خصوصيته التي تبعده عن الفوضى من ناحية، والتي تميزه من غيره من ناحية أخرى، ومن هنا وظّف الشاعر تقنيات المفاجأة، والطرافة، والمفارقة في تصعيد دلالة نصه. وابتعد فيه عن الغموض، وإغلاق النص، كما ابتعد عن معالجة قضايا الوجود والفناء، ويبدو أنّ ذلك عن سبق إصرار وترصد، وهذا ما نلحظ الشاعر يصّرح به في قصيدة «توضيح بسيط»، فيقول:

«تهمني المسائل الصغيرةْ
أكثر من مسائل الفناء والوجود
أحبّ أن أذوق غامض التفاح
أكثر مما لو أذوقُ
ثمرَ الخلودْ
إنْ وُجدتْ فلسفة أحبّها
لا شكَّ إنها
فلسفةٌ لها نهود»

وهذا الاتجاه العفوي الذي يتميز بخصائص فنية عديدة، تعني، فيما تعنيه، أنه يجب ألا ينصرف الذهن إلى أنّ اجتراء الكثيرين على الكتابة بهذا النمط استسهالاً وسذاجة، يجعل من هذا الاتجاه في متناول يَد مَنْ هبَّ ودبَّ ممَّن لا علاقة له بالشعر، إذ إنّ هذا النمط الشعري هو من السهل الممتنع الذي تشعره قريباً منك، ولكنه بعيد في بداهة أصحابه على التقاط اللحظات الشاردة عن الذهن، وتسجيلها، والتقاط ما نهمله جميعاً، وما لا نلتفت إليه، لأننا نشعره ساذجاً وثانوياً، ليأتي المبدع، ويلمّعه، ويجمّله، ويقدّمه لنا في صورة مبهرة.

وبناءً على ما سلف، فإنّ هذا الاتجاه منحاز إلى التواصل الجمالي مع المتلقين، من هنا لا غرابة أن يحقق تواصلاً مع الشرائح المختلفة من المتلقين، نتيجة لما يتسم به هذا النمط الشعري من عفوية وبساطة، يكمن العمق والشعر في جوهرهما.

١: ثنائية الحاضر / الماضي:

يحاول الشاعر صقر عليشي أن

يقدم سيرة حياتية شعرية من خلال أشعاره، وإن ظهرت نتفاً منها في مجموعاته المختلفة، إلا أنها تظهر جلياً في مجموعته (أعالي الحنين) التي تقدم السيرة الذاتية عبر خطٍّ درامي واضح يبدأ بقصيدة (أعلى الحنين) التي هي عنوان فرعي أول في قصيدة تحمل عنوان «من سيرة العاشق» يعلن فيها حنينه إلى الماضي، هذا الحنين الذي يصل إلى ذروته في القلب وهذا ما يوضّحه العنوان (أعلى الحنين)، فإذا كان الحنين جبلاً شاهقاً، فإنّ الحنين إلى المكان وإلى الماضي الذي تغفو فيه الذكريات الجميلة قد وصل إلى القمة، أي ذروة الحنين، الذي ما بعده ذروة، وفي هذه القصيدة المفتاح يقول الشاعر:

«يأسف الشاعرُ /إذ يرجعُ أدراج الأناشيد
إلى ركنٍ حزينْ
يأسف الشاعرُ /لا يسعفه أفقٌ ليملي لازورد القلب،
لا تسنده الأرضُ، قد زلّتْ به الأعماقُ
واشتدّ به الشوق المبينْ
يأسف الشاعرُ
هذا ماعزُ الذكرى/ مضى يَرْعَى حشيش الروح
في سفح السنين
يأسف الشاعرُ
ماذا يَفعلُ الشاعر في وقت كهذا
غير أن يسقُطَ /من /أعلى/ الحنين»

فالعبارة المفتاح (يأسف الشاعر) وهي عبارة ملازمة للحنين تشكّل بؤرة دلالية تشعّ منها تفرعات دلالية عدة تبيّن المسوغ للحنين الذي بلغ ذروته عند الشاعر، فالأسف هنا، يوحي بحسرة على ما فات، وهذا يؤكد حضور الذات الشاعرة التي تعي أن ما تخطّه لاحقاً هو سيرة ذاتية شعرية تبدأ بأسف هذا الشاعر متلفاً وموشىً بحزن على ماضٍ جميل، ثم سيبدأ الوعي السردي عبرَ البدء بالولادة وما يتبعها... أما مسوغات الأسف على ما مضى فتتضح من اقتران الدلالات المختلفة بالعبارة المكررة (يأسف الشاعر) التي استحالت إلى مركز إشعاع دلالي والذي يمكن توضيحه بالنقاط الآتية:

- الأسف الأوّل على العودة إلى الماضي المتمثل بـ (إذ يرجع أدراج الأناشيد إلى ركنٍ حزين) فالفعل يرجع يوحي بعودة إلى زمانٍ ماضٍ وهذا الماضي هو عودة إلى زاوية بعيدة في النفس هي زاوية الأناشيد التي اقترنت بلفظة الحزن في قوله (ركن حزين) والركن الحزين هو الركن الذي أهمل، وهذا الإهمال هو الذي سبب الحزن، والعودة إلى هذه الزاوية من الذاكرة هي عودة إلى ماضٍ بات مفتقداً الآن وهنا مصدر الحزنً.

حوّل الشاعر الماعز الذي يرعى في الأماكن العالية لحاء الأشجار، على سبيل الحقيقة، إلى ماعز ذكرى يرعى حشيش الروح

- الأسف الثاني (يأسف الشاعر) هو أسف مصدره الشوق إلى الماضي الماثل في الأعماق (اشتد به الشوق المبين).

- الأسف الثالث (يأسف الشاعر) هو أسف الذاكرة المفتقدة في الحاضر، وهذا ما عبر عنه الشاعر بصورة مبتكرة متمثلة بالتركيب الإضافي (ماعز الذكرى) إذ نلحظ الشاعر يخرق المألوف اللغوي بقرنه لفظة (الماعز) بلفظة أخرى لا ترد معها في العرف اللغوي وهي لفظة (الذكرى) ليولّد دلالة جمالية تستفز مخيلة المتلقي وتدفعه ليشارك المبدع في تلقي هذه الصورة وتأويل أبعادها، ويكتمل مشهد هذه الصورة عبر جعل (ماعز الذكرى) (يرعى حشيش الروح) في مكان هو (سفح السنين) عبر توليدات انزياحية ومصاحبات لغوية تقدّم صورة مدهشة تحسب للشاعر، إذ حوّل الشاعر الماعز الذي يرعى في الأماكن العالية لحاء الأشجار، على سبيل الحقيقة، إلى ماعز ذكرى يرعى حشيش الروح في سفح السنين، على سبيل النقل المجازي الذي يعطي الصورة بعداً إدهاشياً جميلاً ومستفزاً للمخيلة.

- الأسف الرابع (يأسف الشاعر) هو أسف الاستسلام، والتسليم بالأمر الواقع، فالإنسان غير قادر على مواجهة الزمن لذلك لا سبيل أمامه إلا الاعتراف له بالانكسار، هذا الانكسار الذي يولّد حالة درامية توحي بأن حياتنا هي هدنة مؤقتة مع الزمن لا نملك بعدها إلا الاستسلام له، وهذا ما يؤكده الشاعر، عندما يقرن فعل الأسف بالجملة الاستفهامية (ماذا يفعل الشاعر في وقت كهذا) فالاستفهام، هنا، يوحي باستسلام، فالشاعر لا يستطيع فعل شيء مع الزمن الذي مضى وقوله (في وقت كهذا) هو عودة إلى اللحظة الراهنة، أي لحظة الحاضر في مواجهة لحظة الماضي ففي لحظة الحاضر القائمة على التذكّر لا يستطيع الشاعر إلا أن يقبل أن كل الحنين إلى الماضي والذكريات المعاشة فيه هو حنين غير قابل للعودة لذلك لا يملك أمام هذه الحالة إلا أن يعلن أنه لا حيلة أمامه سوى «أن يسقط من أعلى الحنين» ولفظة السقوط ذات بعد درامي مثير. فالسقوط من مكان ما عالٍ، يوحي بانتحار وهذا ما تؤكّده لفظة الفعل المضارع (يسقط) ولكنه السقوط المجازي الذي يوحي بفداحة الحنين الذي وصل إلى درجة عالية تعادل درجة (الانتحار) ولكنه الانتحار المجازي الذي يسقط فيه صاحبه من أعلى قمة وجدانية هي قمة الحنين والشوق.

وثنائية الحاضر/الماضي، الحاضر المتمثل بالوقوف عند الحنين للتعبير عن لحظة الحاضر، والماضي الذي سيعبر عنه بعد ذلك بتقنية الخطف خلفاً في السرد من خلال العودة إلى الذاكرة الماضية لسرد أحداثها وتبدأ هذه اللحظة بالوقوف عند لحظة الولادة، وهذا الوقوف يتمثل بقصيدة (الطبعة الأولى) ولا يخلو هذا العنوان من سخرية لاذعة وطرافة من ناحية أولى ومن ناحية ثانية هو قائم على فكرة أن الإنسان قد يطبع منه طبعة ثانية وثالثة كالكتاب هذا إذا أهملنا جانب الموروث الديني الذي قد يرى ذلك ممكناً، يقول:

«في يوم ما
من أيامَ القرن العشرينْ
في العام السابع والخمسينْ
وُلدتُ
وكانتْ رُوحي في طبعتها الأولى»

وهنا يبدأ التداخل بين القص وهو تقنية من تقنيات فن الرواية والقصة،

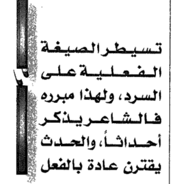
والفعل الإبداعي الشعري ويستعير الشاعر هذه التقنية لأنها تقنية ملازمة لفن السرد وهنا يمكن أن نتوقف عند الملامح السردية القصصية الآتية:

٢: لغة القص والسرد:

وهنا تسيطر الصيغة الفعلية على السرد، ولهذا مبرره فالشاعر يذكر أحداثاً، والحدث يقترن عادة بالفعل، ولما كان الحدث ماضياً سيبرز الفعل الماضي كنواة سردية وسيردفه فعل القص (كان) الذي سينقل دائرة الحدث إلى الماضي وهو الأسلوب التقليدي الملاصق لفعل القص عن الماضي، وهنا سنتوقف عند قصيدة «من سيرة العاشق» كنموذج على ذلك، يقوم النص على سرد سيرة الولادة ومن هنا يأخذ الفعل الماضي (ولدْتُ) الذي يتكرر خمس مرات، موقعَ البداية التي ستقدم مع كل تكرار دلالة جديدة مقترنة بأفعال مترابطة عبر التداعي، فالفعل النواة يستدعي أفعالاً تتفرّع عنه يقول:

«وُلِدْتُ /فخارت لمقدمي البقراتْ
وأعلنت الريحُ / بعد أن هزت السنديانْ
أنها حاضرةُ /وُلِدْتُ
فزغردَتْ النسوةُ الحاضراتْ /وهنأنَ بالمجد أمي
وقُلْنَ كلاماً لها/ ظلّ في الذاكرة»

فالنص قائم على سرد حادثة الولادة، ومن هنا نرى شبكة الأفعال تتفرّع عن الفعل النواة، ففعل الولادة في بداية النص (ولدتُ) استدعى بداعي السرد الأفعال الماضية: خارت، أعلنتْ هزت، والفعل (ولدت) المكرر في المقطع الثاني استدعى أيضاً الأفعال الماضية: زغردت، وهنأنَ، قُلْنَ، ظلّ.. فالسرد المعتمد في النص هو سرد تداعي لأفعال رافقت الولادة في الماضي وعلى ذلك يبني الشاعر نصه. ومن هنا لا غرابة أن يتكرر فعل السرد بصيغة الماضي أكثر من أربعين مرة، في حين لم يتجاوز تكرار الفعل المضارع عشر مرات في النص، وسيطرت الصيغة الفعليّة عل النص يضفي على النص حيوية وحركة، ولاسيما أن النص يسرد أثر فعل الولادة في المحيطين، والغريب أن الشاعر لا يضيف على الولادة أبعاداً أسطورية بل يسردها في إطار ساخر، من هنا كان الاحتفاء بالولادة هو احتفاء قاصرٌ على البقرات والسنديان



بأسلوب لا يخلو من سخرية، تسخر من الذي يقرن الولادة بفلسفات ونظريات فالشاعر يصفعنا ببساطة وببداهة غير متوقعة، ثم يأتي دور النسوة اللواتي سيزغردن لمقدم هذا الولد، أما العدة التي سيواجه الشاعر بها الحياة فهي عدة بسيطة يقول:

«ولدْتُ
وليس معي غير هذا الجَبَلْ /قلْتُ: لا بأسَ، يكفي
أخذْتُ السماء على عاتقي /وانطلقْتُ
تُسَرحُ لي الريح شعري /ويفسحُ لي شجرٌ كي أمرَّ.
أجلْ /رحْتُ أنبي الصخور بأسمائها
رحْتُ أنبي الطيورَ بأعشاشها/ أغيرُ على كُلّ واد
أفاجئُ غزلانه بوجودي/ وأبهتُ طيرَ الحجل»

فالأفعال السردية الواردة هنا تؤكد مقولة الرحابة التي تمليها الطبيعة بآفاقها الواسعة على مخيلة الشاعر الطفولية فالولادة غير مقترنة بالمكان بمعناه الضيق وإنما بالفضاء الطبيعي ومن هنا تحوّل الجبل إلى ملكية لذلك الطفل وهي ملكية لا تخلو من طرافة وسخرية عبر قوله (لا بأس يكفي) فكلمة (لا بأس) تومئ بنوع من اللا قناعة من هذه الملكية، ومن ثم سيضفي تلاحق الأفعال: أخذت، انطلقت... أفقاً من الحرية ممزوجة ببعد تصويري لا يخلو من أسطرة شفافةً، فالريح تسرّح للطفل شعره، والشجر يفسح المجال له كي يمرّ وفي ذلك نوع من الأبهة الشفافة التي لا تقوم إلا في المخيلة، إذ إنها في الواقع مشاعٌ للجميع، ولكن الشاعر يحاول تعزيز تلك الأبهة بإضفاء نوع من الجمالية المستمدة من عزف الشاعر على أوتار

ذلك المكان عبر العيش في كل جزئياته وتفاصيله، ومن هنا يضفي توالي الأفعال: رحت أنبي الصخور بأسمائها، وكذلك رحت أنبي الطيور بأعشاشها، أفاجئ الغزلان بوجودي... كل ذلك يضفي نوعاً من التفاصيل على علاقة الشاعر الحميمية بالمكان الذي عاش فيه طفولته، لكن الشاعر يتابع سرد تفاصيل الأفق الذي يحيط بالولادة، عبر تفصيل العلاقة بالجدة، وتوضيح وضع العائلة، وعلاقته برعي المواشي والمروج، والنبع، والعلاقة بالجبل الذي عبّ من حليب الغيوم وما ورثه له من شحم، كل ذلك بتلاحق فعلي سردي قائم على جعل الفعل الماضي نواة للجملة السردية إلى أن تأتي النهاية بانحراف أسلوبي عن سياق النص يتمثل بالإنهاء بالجملة الاسمية التي توحي بثبوت الحدث وتوقفه المفاجئ عند نقطة كان ينتظر المتلقي فيها المتابعة لكن الجملة الاسمية تأتي قاطعة لسياق الأحداث ولتوقفها فجأة، يقول مخاطباً الجبل:

«... رعينا له حُرُماتِ الجوارِ استطاعتنا،/ وحفظنا الذمَمْ
لدينا وثائقُ تثبت هذا /لِمَنْ شك في الأمرِ
وهيَ مختومةٌ من أعالي القمم»

٣: لغة التفصيل والجزئي:

ينحاز الشاعر صقر عليشي إلى لغة التفاصيل واليومي والجزئي. لذلك فالسرد المسترجع من الذاكرة هو سرد يعيد إلى الحاضر تفاصيل الذاكرة البعيدة، لما لهذه التفاصيل من أثر في نفسه، والطريف أنّ هذه الذاكرة هي ذاكرة بصرية فكل مسترجعاتها البعيدة مقرونة بالبصري المُشاهد وهذا كله مقترن بلغة الطبيعة بمفرداتها المتنوعة. ومن هنا فإن كل المسترجعات من الذاكرة هي لقطات وتفصيلات متنوعة تبدأ بالمفردات الأساسية التي كوّنت الحس الجمالي لدى الشاعر وهذه ما نلحظه في قصيدة (بدايات) التي اشتملت على مجموعة قصائد قصيرة تبدأ بقصيدة (تربية جمالية) التي يقول فيها:

«في ظلّ الأخلاق العالية لأشجار الحَوْر
رَبينَا /وحفظنا كُلَّ وصايا الصَفْصَاف
وكل تعاليم الأعشابُ /تركتْ نسمات الوادي بَصْمَتها

فينا /أيضاً، لم يَمْضِ بلا أثَر
ما مر علينا/ من/ مطرٍ /وضبابٌ /
وأخيراً أتتْ الأنثى
واشتغلت - عافاها الله - /كما تشتغل الشمسُ على الأعناب»

فالعناصر التي كوّنت الذائقة الجمالية والإحساس الجمالي أنتجتها الجزئيات البصرية الآتية: الأخلاق العالية لأشجار الحور، ووصايا الصفصاف، وتعاليم الأعشاب، وبصمات النسمات في النفس، والمطر والضباب، وأخيراً الأنثى، يلاحظ أن هذه المكونات الجمالية هي مكونات مستمدة من البيئة الطبيعية الخلابة ﴿أشجار،حور،الصفصاف، الأعشاب،النسمات، المطر... ﴾ وقد جاءت عبر تراكيب انزياحية إضافية لتضفي على الجزئي البسيط القريب، هالة جمالية لغوية تنقله إلى المستوى الشعري الشفاف. من هنا اقترن الشجر بالأخلاق، وصار للصفصاف وصايا،، وللعشب تعاليم، وللنسمات أثر في النفس يشبه البصمة التي تحافظ على خصوصيتها مهما طال الزمن.. وهذا الاحتفاء بالجزئي سيبرز من خلال السرد كاملاً في مجموعة (أعالي الحنين) من هنا سوف يحضر مشهد شيخ الكتّاب المعلّم الأوّل في قصيدة (الدروس الأولى)، وسيحضر مشهد الأنثى الحبيبة الأولى في قصيدة (غراميات أولى)، وستحضر ذكريات الطفولة بكل زخمها بتسلسل يشعرك به الشاعر أن انتقالاته من حالة إلى أخرى في سرد محتويات الذاكرة هو انتقال واعٍ ومقصود في الترتيب السيري، وتحضُر الطفولة بكل براءتها وشقاوتها فاللعب على العصي التي صارت مطية تشبه الحصان، ثم التعدي على كروم الجوار، ثم يحضر منظر البائع حسن الذي يداعب مخيلة الأطفال بما يحمله لهم، ولكن هنا تعود اللحظة الحاضرة إلى التدخل في السرد الماضي، وكأن هذا التدخل قسريٌّ، فلحظات السرد المفتقدة في الوقت الحاضر، جعلت الذات الشاعرة تدخل على خط السرد في لحظة صراع بين الماضي الجميل والحاضر الذي افتقد به لحظات البراءة الطفولية، وكأن الحنين إلى الطفولة والحياة المعيشة بها في الذاكرة هو حنين دائم إلى الحياة الجميلة في مواجهة فعل الزمن الذي يمثل اقتراباً من الموت القبيح بكل أبعاده، ومن هنا لا غرابة أن نلحظ الانحياز التام من الشاعر إلى لحظات الماضي المتمثلة بطفولة بريئة في حياة كل ما فيها جزئي غير معقد، بعيد عن القهر الذي يحدثه مرور الزمن، ولذلك لا غرابة أن نسمع الشاعر يقول في نهاية قصيدة (في فضاء الطفولة):

«ثم كان لنا أنْ كَبُرْنا على غفلة،
وعلى غفلة /ضاع هذا الذهبُ.
فضاءٌ حميمٌ لعبنا به/ ولكنْ
متى أطلقَ الحكَمُ الجَدُّ صفَارةً /معلناً انتهاء اللّعب؟»

فالعمر هو أثمن الأشياء التي تسرق من الإنسان دون أن يشعر، أو على الأقل يحاول ألا يشعر، في محاولة لتناسٍ مؤقت لحالة الموات التي تعتريه، وتعتري ذاكرته، وهذه اللحظة الدرامية تنضج من خلال استعمال الشاعر فعل القص (كان) ففعل الكبر وافتقاد الطفولة قد تم غيلةً، فجأةً، على غفلة منّا، وهنا يدخل عنصر الافتقاد المغلّفُ بحزن كبير،فاللحظات الجميلة قد انتهت أو سرقت منا وهذا ما توحي به عبارة الجار والمجرور (على غفلة) التي تؤكد حالة اللاانتباه للعمر الذي يسرقه الزمن منا، ثم تأتي لفظة (الذهب) في تركيب استعاري لتوضح الغيمة المرتفعة لتلك اللحظات فهي كالذهب الخالص في حين أن اللحظات الأخرى غير ذلك، وحالة الانشداه نتيجة الاستغراب من انتهاء وقت اللعب، يوحي بتشويق، فالإنسان في حالة التشويق لا يشعر بمرور الوقت، بل أكثر من ذلك إن الوقت يمضي دون أن نشعر، بعكس حالة الملل التي يمرّ بها الوقت بطيئاً ثقيلاً، وحالة اللاشعور بمرور الزمن يعبر عنها الشاعر بعبارة لطيفة لافتة ومعبرة هي حالة الجد الحكم الذي ينهي وقت اللعب على غفلة من الأبناء ليفاجئهم بانتهاء وقت اللعب (متى أطلق الحكم الجد صفارةً/ معلناً انتهاء اللعبة؟) ولكن التصعيد الدرامي في هذه الحالة يتمثل في أن انتهاء اللعب هنا يعني التحوّل، والافتقاد، التحوّل إلى مرحلة ما بعد الطفولة وافتقاد مرحلة الطفولة، التي ستبقى ماثلة في الذاكرة فقط.

العمر هو أثمن الأشياء التي تسرق من الإنسان دون أن يشعر، أو على الأقل يحاول ألا يشعر، في محاولة لتناسٍ مؤقت لحالة المواتُ التي تعتريه

وتداخل الماضي/ بالحاضر في السرد، مايلبث أن يعود إلى مساره السردي الطبيعي، فتدخّل الشاعر هو نوع من إعادة التوازن العاطفي للذات الساردة، ومن هنا يعود الشاعر ليسرد ذكريات الطفولة فيتوقف عند (قصة الرمان) وعند (أحاديث الجدة) التي يتداخل فيها الأثر الشعبي، ويحضر فيها المكان في إطار صورة عامة (قديمة) في قصيدة (منظر عام، «عين الكروم» «صورة قديمة»).

ثم أخيراً يعود الشاعر إلى اللحظة الحاضرة لإجراء مقابلة ثنائية بين صورة عين الكروم (صورة قديمة) وصورة الأهل/ صورة حديثة في القصيدة التي حملت العنوان نفسه، وصورة الأهل هنا فيها الظرف (بعدهم) الذي يفيد تجسيد اللحظة الحاضرة والحفاظ على اللحظة الغائرة في الماضي، أي يحاول تقديم صورة للأهل ثابتة من خلال محافظتها على أصالتها في الماضي، ومحافظتها على تراثها بكل ما يحمله من بساطة، وعفوية، وطيبة، وحتى سذاجة أحياناً لكنها السذاجة العفوية التي لا تخلو من بدائية محببة تجسد قيم الإنسان الأصيلة يقول:

«بَعْدَهم.. بَعْدَهم
حيث غادرتُهم.
مواسمُهُم يحمدون الإله عليها
وما عزمُهُمْ ما يزال يوزّع شتى النشاط
في شعابِ الجبل»

ويؤكد هذه الدلالة في مقطع لاحق فيقول:

«بَعْدَهُم حيث غادرْتُهم /دونَ فرقٍ كثيرٍ
يكرمون الضيوفَ /يمدُّون ترحابَهم
وحصيرهم /والفراش الوثيرْ»

وبين هذين المقطعين يؤكد الشاعر مقولة ثبات الحياة بجزئياتها الكثيرة في حياة الأهل من إبراز صورة توتة الدار التي ما زالت (باسطة ظلها بالوصيدْ) والنسر الذي مازال في



الفضاء السعيد، المصحف المعلق فوق الوتد، والكلب الذي ينبح العابرين، والديك المغتبط بدجاجاته.... ويقدّم ذلك في صورة لا تخلو من طرافة أحياناً، ولكنها الطرافة الملفوفة بحبٍّ شديد فياض لا يخلو من عفوية غير مفتعلة.

وتأتي قصيدتا (من شرفة الأربعين) و(رسالة إلى الوالد) لتعبِّرَا عن اللحظات السردية الأخيرة في السيرة الشعرية للشاعر صقر عليشي تمثل الأولى تدخل الشاعر في سيرته ليعلن أنه قد وصل إلى سن الأربعين، وهذا الإعلان هو عودة إلى اللحظة الراهنة الحاضرة، فحال الشاعر الآن بعد أربعين سنة تفصح عن مدى علاقته بتلك الذاكرة التي سردها، فيعلن في بداية النص:

«ها أنا الآن في الأربعين/ والشعر في صحة جيدةْ

وما زال عندي الكثير من البوح/ ما زال شغلي الحنين»

ثم يبيّن لنا التحولات التي أضفاها الزمن على حياته إذ نضجت الحكمة، وازدان صباحه بقهوة امرأته، وصوت ابنته، إلا أنّ ما كانت تمثله الذاكرة والمكان من طيبة وشقاوة ونقاء لم تعد كما كانت، فاليأس حلّ ضيفاً ثقيلاً، وكذلك عض بعض الكلاب على سبيل المجاز. يقول:

«أنا الآن في الأربعين
أسير مُعافى تماماً
ولي عضلاتٌ
لأدفع يأسي بعيداً
ولي همةٌ
لأرى ما وراء الضبابْ
أسير مُعَافى تماماً..
سوى أنّ في الرّوح
بعضُ آثار عضِّ الكلاب»

وتختمُ السيرة الشعرية بقصيدة «رسالة إلى الوالد» وهي تمثيل واضح عن الصراع الحاصل بين الأبناء والآباء عبر ثنائيات لا تخلو من طرافة، ويشار إلى أن قصيدة أو قصائد (أوراق أخرى) هي قصائد خارجة عن الإطار العام للمجموعة، إذ إنها لا تدخل ضمن إطار السيري السردي الذي بنيت عليه المجموعة، وإن كانت تلك القصائد تقدّم مقولات داعمة لكثير من المقولات العامة التي وردت في ثنايا السيرة، كما نلحظ في قصيدة (وقفة) التي توحي بتأمل، وَتَدَبُّر، وتساؤلات تدخل في عمق التجربة الإنسانية.

٤-الأثر الشعبي في السرد:

إن إدخال عناصر من التراث الشّعبي والحياة الشعبية في تشكيل النص الشعري عند صقر عليشي كثيراً ما يحدث بشكل عفوي وتلقائي، وليس من الضروري أن يكون دائماً تضميناً لقيمة بعينها يريد الشاعر لفت الانتباه إليها، وإدخال العنصر الشعبي لدى الشاعر عليشي يكشف دوماً عن حيوية وديناميه في التجربة، مما يجعلها أكثر طزاجة، وحرارة لملاصقتها ضمير الحياة المُعبّر عنها...

وتوظيف التراث الشعبي في الشعر بوعي فنّي يعدّ من الملامح الجديدة التي أضفت على الشعر الحديث حيوية وجعلته أكثر ملاصقة وإحساساً بالواقع، ولاسيما في شعر ينتمي لغة واتجاهاً إلى الواقعية الفنية، أي الشعرية التي تنحاز إلى التواصل، وتحقيق التلقي مع أكثر شرائح المتلقين، دون أثرة للتقوقع في أبراج عاجية، تخاطب الناس المتلقين من عل،ويعدّ التراث الشعبي مجالاً من أوسع مجالات الخبرة الإنسانية التي تضفي على الشعر الحديث رافداً من روافد الثراء، نظراً لما تختزنه هذه التجربة من خبرة وذاكرة، توسّع من آفاق الرؤية الفنية، وتنوع مجالات العمل الفني... والشاعر عليشي لا يتصنع الحالة الشعبية، وإنما هي حالة نابعة من صميم تجربته وحياته، لذلك فهو لا يتكلف البحث عن عناصر شعبية خارجية وإنما يستمدها من محيطه الخاص، مما سمع بأذنه وشاهد بعينه، فهو يمتح من معين ذاكرة تجول فيها، مفاهيم الحياة اليومية المعتادة، التي تمثل ما عاشه وما عاشته الجماعة التي ينتمي إليها، فالتراث الشعبي مصدر إلهام يكسب الشعر نضارة وألقاً يحملانه إدهاشاً يزيد من جماليته.

توظيف التراث الشعبي في الشعر بوعي فنّي يعدّ من الملامح الجديدة التي أضفت على الشعر الحديث حيوية وجعلته أكثر ملاصقة وإحساساً بالواقع

ويحضر الأثر الشعبي بأشكال متعددة في النص الشعري عند صقر عليشي،منها استحضار تمائم الطفولة، إذ من العادة في العرف الشعبي، أن يحمل الأطفال بعض التمائم والتعويذات كي تحفظ الطفل من شر العين، ومن حسد الناس وهذا ما نلمحه في قوله:

«جدّتي ادخلتنا مباشرةً
في ثنايا الحنانْ /حملتنا تمائمها وتعاويذها
وكانتْ تخافُ علينا إذا طائر في السماء/ عَبَرْ
تظلّ لنا في النهارات يقظى /وتوصي بنا في الليالي القمرْ»

فقد استحضر الشاعر مشهد التمائم عفو الخاطر دون تصنع لإظهار حالة الحرص والخوف من الأهل تجاه أطفالهم، ولتؤكد المعتقدات الشعبية التي كانت، ومازالت، تسود في أريافنا من الخوف الدائم من خطر ما،أو حسد ما، يؤثر في أطفالنا، ويحاول أن يخطفهم منّا فيكون اللجوء إلى التمائم والتعاويذ نوعاً من الوقاية الاحترازية الشعبية من ذاك المجهول.

ويتجلّى الأثر الشعبي أيضاً في توصيف كثير من العادات التي كانت سائدة قديماً منها طريقة التعليم التي كان شيخ الكتّاب بطلها دون منازع، وعُدّة الطفل منها جلد الخروف والدفتر:

«كَبُر الطفل
قالوا: خُذُوه إلى الشيخْ
زوّدوه بجلْد خروف / ودفترْ
هكذا حَدَثَ الأمرُ /والطفل أظهر فوراً نباهَتَهُ
بعدما خاف لسع العصا/ في يد الشيخ
ثم طار سريعاً /إلى «قُلْ هو الله...» / ف«الذاريات»
وحَلّقَ أكثر»

فالشاعر يقدّم لنا مشهد الكتاب بكل ما فيه من عصا، وحفظ للقرآن، وغيرهما، ويجيد في تصوير مشهد الطفل الذي يخاف من لسع العصا، ويلاحظ هنا أن التركيب الانزياحي (لسع العصا) فيه منافرة إسنادية تتجلّى في إسناد اللسع إلى (العصا)

بخلاف العرف اللغوي،وهذا يؤكد دلالة الألم التي كانت تسببه تلك العصا مما جعل ضربها أشبه بلسعات قاسية مؤلمة، وفي هذا التركيب تجسيد بصري لحالة الخوف التي تصيب الطفل أمام سطوة الشيخ، وربما قسوته أيضاً.

كما يبرز الأثر الشعبي عند الشاعر من خلال نقل الجزئي من حياة الأطفال، ولا سيما ألعابهم البسيطة وهذا ما نلحظه في قوله:

«ركِبْنا العصيّ وطرنا مع الريح
على كل سفْحٍ تركنا تدحْرجَ احجارنا
ولم يبقَ بيتٌ هنالك /إلا تراخَتْ مفاصلُه، وارتعبْ
عملنا مذابحَ لا يستهانُ بروعتها
في كروم الجوارِ /وسالت غزيراً دماءُ العنبْ»

فالمشهد هنا يقدّم أدوات الأطفال البسيطة في اللعب لا تتعدّى العصا التي ستتحول إلى حصان يُمْتطى يجوب فيه الطفل شوارع بلدته كاملة، كما ستحضر دلالة الشقاوة التي تميّز الأطفال بالتعدي على كروم الجوار أملاً في سرقة العنب، وتخريب ما يتبقى بعبث طفولي متناهي وهذا ما يعبّر عنه التركيب الانزياحي «سالت غزيراً دماء العنب» فالعنب الأحمر الذي سيرمى بغزارة سيتحول إلى دماء، وربما توحي هذه اللفظة بأسف العنب على جورٍ في التعامل معه.

ويحضر الأثر الشعبي في بناء النص عند الشاعر عليشي من خلال دخول الطقس الديني أو المعتقد الشعبي في تركيب النص وهو حضورٌ معتمد على ما كان يتناقله الأبناء عن الأجداد وتحديداً (الجدة) التي تأخذ دور القاص في تربية الأحفاد، إذ إنها أي الجدة، في الذاكرة الشعبية بمثابة إذاعة متنقلة تقدّم القصص التي تفيض بأخلاقيات التمسك بها لا مناص منه، ويظهر كل ذلك في قصيدة (أحاديث الجدة) التي تقدّم نموذجاً عن الأثر الشعبي في نص الشاعر، ويُقدّم لنا هذا النص فلسفتين - إن صحت التسمية - حول رؤية الجدة التي تمثل الذاكرة الحميمية، الأولى تتمثل بفلسفة النجوم، والفلسفة الثانية المتمثلة بفلسفة الحيوان، في الحالة الأولى، يقدّم النص اعتقاداً شعبياً أو أسطورياً، مفاده أن النجوم هي أرواح أجدادنا الطيبين:

> **يحضر الأثر الشعبي في بناء النص عند الشاعر عليشي من خلال دخول الطقس الديني أو المعتقد الشعبي في تركيب النص**

«جدّتي حدّثتنا /فقالت بأن النجومْ
هي أرواح أجدادنا الطيبينْ / كلها صعدت من هنا
ركبتْ شوقها وعَلَتْ/بعد أن نفضتْ عن ذوائبها
ما ألمّ بها من غُبار /وطين»

وفي الحالة الثانية فلسفة الحيوان، وهي فلسفة قائمة على معتقد التقمص الذي ينص على أنّ كل دابة أو طائر... كان في الأصل بشراً، وأن الروح التي لا تلتزم بالوصايا تحل في الخنزير، والجبان تحل روحه في الأرنب... إلخ... بخلاف الأرواح الخيرة التي لا تؤول إلى هذا المآل يقول:

«جدتي حدثتنا فقالتْ:
ليس من دابة في البراري تدُبّ
ولا طائرٌ في السموات/إلا وكان بشر
سوى أنّه لم يسر في الطريق إلى الخير
لم يلتزم بالوصايا/ ولم يستتر بالسورْ»

ثم يعرض الشاعر فكرة الجدة بأسلوب لا يخلو من طرافة ومباشرة فيقول:

«مثال عليه /إذا ما زنى بمحارمه المرءُ
يذهب نحو الخنازير/ إنْ خان واغتابَ
يلبس جلد الضباع /إذا أحَدٌ راح يبطش بالناس ظلماً
ويزهقُ أرواحهم/تبوّأ مقعدهُ في جلود السباع...»

فالنص يقدّم لنا الجدة في صورة المربية التي تريد أن تحذّر أبناءَها من ارتكاب ما يهين الروح إذا ما خرجت عن العرف الأخلاقي، استطاع من خلاله الشاعر توظيف المعتقد والموروث في بناء نصه وعرضه دون رتوش، فكان نصه صادماً ببساطته وعفويته.

٥: اللوحة التشكيلية وأثرها في السرد:

لمّا كانت السيرة الذاتية الشعرية عند الشاعر صقر عليشي هي سيرة حسية بصرية، تعتمد على العودة إلى الماضي لالتقاط الصور الجزئية المرتبطة بالمكان والإنسان، فإن الشاعر يعتمد تقنية المشهد واللقطة البصرية السريعة والخاطفة، فيقدمها على شكل صورة تشكيلية تنقل الواقع نقلاً تسجيلياً لتضعه أمام القارئ، فنحن إزاء ما يقدم الشاعر نجد أنفسنا أمام ذاكرة تُوضَع أمامنا بصورة مشهدية، تعرض لقطات متوالية مختلفة من الذاكرة. يشكّل الاغتراب المفتاح النقدي الذي يعدّ الخلفية الأساسية للعملية الإبداعية لدى الشاعر صقر عليشي في هذه السيرة؛ الاغتراب بمعناه العام، المكاني، والزماني، والأخلاقي والمعرفي.. إضافة إلى الشعور بالانكسار أمام فعل الزمن، والاغتراب عن الآخر، وربما كانت قصيدة «وقفة» وفقاً لهذه الرؤية خلاصة لهذا النزوع الاغترابي الذي سيلون المجموعة بظلاله وألوانه، وسيعيد الشاعر، ولو في المخيلة إلى الذاكرة البعيدة لاستدعاء ما يمكّنه من قهر هذا الاغتراب، وهو هنا المكان بالمعنى العام، المكان/ الماضي، والمكان/ الناس، والمكان/ الطفولة، وبهذا يظهر الشاعر مسكوناً بالريف لا كمكان فحسب وإنما كعلاقات حميمية افتقدتها المدينة:

«صحيحٌ بأنا تركنا القُرى منذ وقتٍ طويل
ولكنْ /ترى هل وصلنا المدينةَ؟
صحيح بأنّا كبرنا/ وشابت ذوائبنا علناً
غيرأنّ الطفولة لما تزلْ /تهز مراجيحها في الظلال
أياد حنونَة»

فالمدينة كمكان تحتوي الشاعر، ولكنّ الشاعر يحمل في قلبه الريف بكل أبعاده، وبالتالي فالمسيرة هنا تمثل عودة إلى الذاكرة المكانية الريفية، هذه العودة التي تمثّل نوعاً من الحنين إلى ذلك الماضي الذي بات مفقوداً؛ انطلاقاً من أنّ الحاضر الاغترابي يجعل الشاعر ابناً باراً للماضي الجميل بكلّ تفاصيله الحميمية، وهذه العودة تمثّل محاولة من الشاعر لقهر اغترابه عبر إعادة تشكيل الماضي



مكانياً وجمالياً واستذكار ما هو مفتقد منه الآن، وقد اتسمت ذاكرة الشاعر متمثلة بهذه السيرة الذاتية الشعرية بأنها ذاكرة بصرية مرئية، تقوم على تصوير المشاهد حسياً من هنا يمكن القول إن هذه السيرة هي لوحة تشكيلية للمكان أهم ميزاتها التكامل في المشهد، والحسية المحددة مرئياً ومكانياً، مما يظهر براعة الشاعر في التصوير، وإذا أضفنا إلى ذلك استفادة الشاعر من القص والسرد في عرض اللقطات تأكّدت لنا مقولة بيلينيسكي: أن الشعر يمثل في ذاته كل عناصر الفنون الأخرى.

والاحتفاء التشكيلي بالمكان سيطر على المجموعة من ألفها إلى يائها فالمكان احتضن الولادة والطفولة والذكريات، تتوضح ملامحه من خلال استدعاء الشاعر له استدعاءً تصويرياً تسجيلياً ابتداءً من لحظة الولادة وانتهاءً بمخاطبة الوالد برسالة بعد سن الأربعين؛ فالسيرة تبدأ بإعلان الشاعر العودة إلى الذاكرة الحبلى بالحنين إلى الريف، ثم تتوقف توقفاً ساخراً عند لحظة الولادة، ولكن هذا التوقف لا يخلو من حبٍّ للبراءة والبساطة (قصيدة الطبعة الأولى)، ثم الاحتفاء بالجبل والأسرة، الجبل كمكان، والأسرة في علاقتها مع ذاك المكان، وتأثرها به، هذا المكان الذي بأشجار الحور والصفصاف سيقدم للشاعر الدروس الجمالية الأولى (قصيدة تربية جمالية)، ثم تبدأ علاقة الشاعر بالمكان تتوضّح من خلال علاقة الشاعر/ الطفل بأشياء المكان وتفاصيله ممثلة بالكتّاب، والعلاقة بالمرأة،وقصص الجدة،ولُعبُ الأطفال وللوقوف عند مكونات هذه اللوحة التشكيلية يمكن التوقف عند نصين يشكلان ثنائية الأول هو نص «منظر عام(عين الكروم) صورة قديمة، والنص الثاني (الأهل صورة حديثة) فالشاعر يتعمّد استخدام لفظة (صورة) في العنوانين لتأكيد هذا النزوع التشكيلي لديه معتمداً على ثنائية ضدية هي القديم/ الحديث في النص الأول يقدّم صورة للمكان عين الكروم القرية/ المكان، وهي قصيدة مطولة يلتقط فيها الشاعر صوراً مختلفةً يجمعها رابط مكاني فقط هو (عين الكروم)، قرية الشاعر، وتتمثل اللوحة بصرياً برسم

الاحتفاء التشكيلي بالمكان سيطر على المجموعة من ألفها إلى يائها فالمكان احتضن الولادة والطفولة والذكريات

الغيوم:

«غنم الغيم /بعثرته الرياح/ سماءٌ بحالة وجد

مؤخرة لنسيم الصباح/ تداعب خدّي»

وكذلك برسم الطائر الذي يصفه بقوله:

«طائر ينكح الريحَ /فوق سرير الفضاء»

ومن مكونات الصورة أيضاً صورة العاشقين:

«عاشقان يعودان من كنف / السنديان/ عند المساءْ

يبدو على البنتِ بعض ارتباكٍ /وبعض حياء»

وبعد تصوير مشهد الغيوم والطيور في السماء، ومنظر العاشقين العائدين من كنف السنديان تحضر صورة الأشجار كمكون لهذه اللوحة الرومانسية الانطباعية:

«تين كثيرٌ على أمه /لا يضنّ به أحدٌ /على الطير والعابرين»

واستكمالاً لمفردات اللوحة تحضر صورة «بيوت من الحجر والصلد والطين» وصورة «صبية يلعبون» ثم يكتمل المشهد الطبيعي بصورة الراعي الذي (يلملم ماعزه من غموض الشعاب) ويحضر الإنسان كمكون لهذه اللوحة التشكيلية متمثلاً بشكل بارز بالأنثى/ المرأة: (امرأة في الطريق إلى العين) و(أخت مضت بالغسيل لتنشره) و(صبايا نضجن كما ينبغي) وتحضر صورة الرجال الذين (يلفون تبغهم). هذه كلّه يمثل صورة لعين الكروم هي صورة قديمة كما وضعها الشاعر، ثم تأتي قصيدة (الأهل صورة حديثة) استكمالاً لهذه الصورة، فهي لوحة جديدة لكنها تمثل التفاصيل التي تشكّل صورة عين الكروم الحديثة من خلال الأهل والمكان هذه اللوحة التي ستحافظ على أدوات اللوحة السابقة، فتحضر صورة الماعز في شعاب الجبال، وصورة توتة الدار والسفح، والديك.... ولكن إذا كانت لوحة عين الكروم تقدم صورة عامة لمشهد القرية/ عين الكروم، فإن قصيدة الأهل صورة حديثة ستنتقل إلى الخاص الذي يقدّم لوحة تشكيلية للأهل، تتمثل في المحافظة على قيمهم وعاداتهم التي التزموا بها ولم يغيرها مرور الزمن:

«بَعْدَهم حيث غادرتهم /دون فرقٍ كثيرٍ /يكرمون الضيوفَ

يمدون ترحابهم /وحصيرهم/ والفراش الوثيرْ»

نلاحظ أن البناء الفني لهذه اللوحة قد اعتمد على تقنية التراكم في الصور، فالقصيدة مكوّنة من لقطات متعددة يجمعها رابط معين، هو المكان، ومن هنا يمكن اعتبار اللوحة مجموعة ومضات وتداعيات للمعطى المكاني في مخيلة الشاعر وذاكرته، وإذا انطلقنا من ذلك، فإنه يمكننا القول إن السيرة تمثل نصّاً واحداً يعزف على وتر المكان، وإذا اعتبرنا عين الكروم كمكان هي مركز السيرة وخيطها الناظم، فإنّ السيرة باعتبارها نصاً واحداً يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

١- مركز السيرة الشعرية كاملة
الاحتفاء بالمكان/ عين الكروم.
المكان /عين الكروم
لوحة تشكيلية واحدة.

٢- مكوّنات هذه اللوحة التشكيلية كما وردت في السيرة الشعرية:
أ- مكونات طبيعية
طبيعة ثابتة الجبل
السماء ،البيت،الصفصاف، الحور...
طبيعة متحركة البقرة،
الطيور، الغيوم، الديك،النسر...
ب- مكونات إنسانية:× عامة: ﴿العاشقان في القرية،الجارة في علاقتها بطفلها،الفلاح،راع، رجال يدخنون، فتيات ناضجات،أطفال،...﴾.
× خاصة ﴿الجدّة،أخت تحمل الغسيل،والد...﴾.

وهنا يمكن التأكيد على ولع الشاعر وعنايته باللقطة الجزئية الخاطفة في تجسيد كل ذلك، وهي قائمة على النفس القصير في بناء النص، وهذه سمة أسلوبية مميزة لتجربة الشاعر عليشي.

*ناقد وأكاديمي سوري
Hael73@yahoo.com



أمجد ناصر*

يا لها من دراما!

كما ينتهي كل عام بالهلال المتنازع على رؤيته، في أمة تتنازع على كل شيء، انتهى رمضان. شهر في السنة العربية يمرّ كغيره. قليلون يتذكرون، اليوم، أصله ومقصده الأول: الصوم وكبح جماح الشهوات والامتناع عن الاساءة، أيا كان نوعها، والتخفف من كثافة الجسد وثقل البطن. عربياً، في الأقل، لم يعد رمضان كذلك، بل يكاد يكون عكس كل المقاصد الأولى لشهر الصوم. إنه، اليوم، شهر الشره الغذائي، تخمة المعدة، الإفراط في تناول الحلوى، سهر الخيم الرمضانية العابقة بأنفاس الشيشة.. وأخيرا: التسمُّر، ببلادة، أمام التلفزيون ومطاردة المسلسلات من محطة الى أخرى.

***

رمضان هو شهر الدراما التلفزيونية في العالم العربي. وفي السنين الأخيرة صار موسماً للصراع بين دراما القاهرة ودراما دمشق. يشتغل الكتاب والمخرجون والممثلون والمنتجون على أعمالهم لتعرض في رمضان باعتباره شهر الفرجة والمشاهدة المسهبة. تُنسى باقي أشهر السنة ويتركز التنافس المحموم في شهر واحد. والتنافس صار يعني الصراع وربما الضرب تحت الحزام. ليس على الأفكار والموضوعات الجديدة بل على الشاشات التي تجزل الدفع. على النجوم الذين يجلبون مشاهدين أكثر. فماذا كانت النتيجة؟ موجات متشابهة من الموضوعات التي يطلبها المركز المالي المنتج، إفقار اكثر للحياة العربية على فقرها المدقع، غلبة وجوه على غيرها. فمرة يكون التاريخ البعيد مسرحا لعدد متشابه من الأعمال، ومرة يكون التاريخ القريب والصراع مع الاستعمار الاجنبي، ومرة ثالثة السير الشخصية لمغنين أو ملوك أو شخصيات عامة. فيما الحياة الحقيقية، حياة الناس والشارع في مكان آخر. تنتشر «كلمة السر» من مركز انتاجي الى آخر، فتتسارع عجلة المنافسة والتقليد البائسين، فيطفو على الشاشة المتشابه والمسلوق والمعلوك والملفوظ.

***

نجح العام الماضي مسلسل الملك فاروق (الذي لم يكن بعيدا عن مقصد سياسي بعينه)، ففكّر البعض بإنتاج مسلسل لمن أطاح به: عبد الناصر. لم ينجح الأخير لأن الشاشات التي تدفع، وتستقطب مشاهدين أكثر، أحجمت عن شرائه، وربما لأنه جاء جزءا من موجة وسياق. قبل عامين، أو ثلاثة، كانت الحارة الدمشقية محور عمل درامي يستعيد بنوع من النوستالجيا المريضة أزمنة آفلة، فكرَّت سبحة مسلسلات الحارة الدمشقية حتى كأن دمشق عادت الى زمن الحريم والقبضايات والبيوت التي تتفوح بالياسمين والشوارب المفتولة والأرابيسك المطعّم بالصدف. والحال أن دمشق الحاضرة، دمشق اليوم، لم تعد فيها حارة واحدة من تلك الحارات الأهلية، وبدل أن يتفوح فيها الياسمين يخنقها، شأنها شأن معظم العواصم العربية، التلوث والاكتظاظ البشري والبناء المرتجل.

***

لكن الأكثر مدعاة للتأمل في الزمن العربي العليل هو موجة مسلسلات البداوة والصحراء. قبل هذه الموجة التي لا تعكس واقعا معاشا حتى في الربع الخالي، كان هناك تمهيد لها في برامج شاعر المليون وشاعر العرب، وما شابه من برامج، تنقض، بقصد أو من دون قصد، على كل المنجز الحداثي العربي في الشعر والأدب. كأن قرنا من محاولات النهضة والتحديث في الأدب العربي، والشعر خصوصا، لم يوجد. كأن تلك الجلجلة الحداثية والتنويرية ذهبت أدراج الرياح. لم يكن ممكنا لهذه الأعمال الدرامية المفبركة، التي تستعيد حياة الصحراء العربية كأنها تحدث الآن، أن توجد، وتتكاثر، لولا التركيز الشديد على «شعر» يتغنى بالقيم البدوية التي لم تعد موجودة في أي مكان عربي ذي ثقل ملحوظ. لأن البدواة، ببساطة، لم تعد موجودة. فليس هناك مضارب مفتوحة على قرص الشمس، ولا خيل تصهل في مقبل الليل، وليس ثمة من يرحل تحت سماء مثقلة بالنجوم، ولا تنافس على الكلأ والمرعى. فالبدو توطنوا منذ زمن بعيد، وبدل مضاربهم هناك مدن وقرى وتجمعات سكنية، وبدل قانونهم وأعرافهم وطبهم هناك قانون الحكومة ومراكزها الصحية.

هكذا اختفت من الشاشة، تقريبا، مظاهر الحياة الاجتماعية العربية في المدن والحواضر التي تئن تحت ثقل الاكتظاظ والتلوث والفساد. صارت الشاشة العربية مرآة لحياة تعيش في الحاضر ولكن رأسها يتلفت الى الخلف.

---

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

قصة

امرأة فوق كل الشبهات



حين تضيق بالحياة وتضيق الحياة بها.. تحس برغبة جامحة في أن تتقيأ همومها، على حافة قبره.. وحده يصغي إليها دون أن يتذمر من تبرمها من كل شيء!! وتذرف ما تبقى من الدمع.. وحيدة في مقبرة الشهداء المنسية ...

تكلمه بصوت كالهمس : « كل الرجال يضايقونني، وأنا الوحيدة العزلاء في هذه الدنيا.. بلا سلف ولا خلف ... ويستغلون أي زحام في الحافلات أو السوق.. ليمارسون أشياء مشينة ...

قبل سنة ...

كنت منزويا في الغرفة، بساق واحدة..

كانت وسامك الوحيد من حرب خاسرة بكل المقاييس.. كنت رجلا لا يصلح سوى للأنين.. في أعماق الليل البهيم، وأنا أتلوى في فراشي كالأفعى.. وحيدة... لم تكن تعلم أن إحدى شظايا قذيفة ستزهر سرطانا خبيثا.. في الظهر ...

فترحل دون أن تبذر فرحة صغيرة في أحشائي ...!!

التقينا لقاء غرباء.. وافترقنا ... لا شيء يوحد بيننا غير الحزن والأمل!!

اختطفوك من بين أحضاني.. ليلة زفافنا.. من أجل حرب – تمثيلية ... قبضوا ثمن خسارتها سلفا.. من أنجاس لازالوا يعيثون فيها فسادا ... حتى صدقة الوزارة لم تكن تكفي لابتياع مسكنات الألم اللعين..

كنت تحس بي كامرأة، وتبكي بكاء لا يليق برجل باسل ...!!

تقرأ كلام عيني، الذي أخفيه عنك، وبلا مقدمات تعلن في إشفاق :

– دعيني أموت وحيدا.. مع عنتي، وسرطاني، وعجزي الكامل ...

ويطفر الدمع من عينيك ...

أخفي عنك دموعي، أواسيك.. بكلمات بدأت أشك في معناها : الصبر، الإيمان، القضاء، القدر... ويجلد أعماقي سوط سؤال كافر:» يا ربي، لم كتبت علي أن أشقى دون بقية النساء؟؟«.

جارتي وصديقتي الوحيدة.. السعدية، ساعدتني بالبحث عن عمل لدى بعض زبائنها القدامى.. كل النساء أغلقن الباب في وجهي، وهن يلتهمن قوامي بنظرات نارية..

– أنا جئت للقيام بأشغال البيت، فما شأني وأزواجهن ...؟!

– إنها الغيرة.. يا عزيزتي، والأزواج يشتهون الفاكهة التي على الشجرة، وينسون التي بين أيديهم ...!!

تتضاعف أحزاني ... وتستطرد السعدية :

– أنا صاحبتك وأحسدك على هذا الجمال الرباني، لو لم تكوني صديقتي.. لأضرمت فيك النار!!

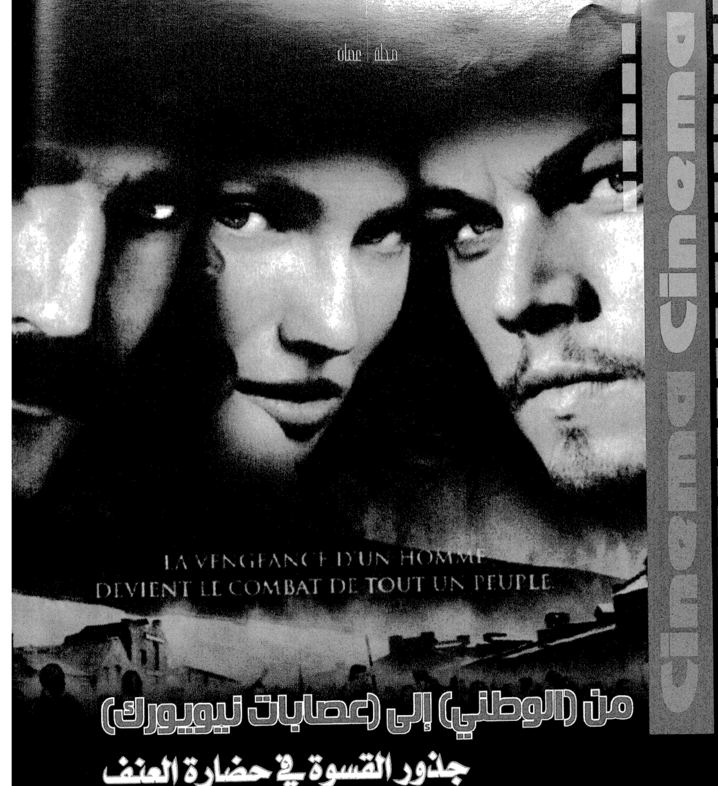
وضحكنا ضحكا كالبكاء...

... طرقنا باب رجل أربعيني، أستاذ محترم أعزب.. يعيش



وحيدا في شقته ... شبه مضرب عن الزواج ...
حسب رواية السعدية.
كان لطيفا معنا للغاية ...
– البيت بيتك.. أنا مضطر للذهاب إلى العمل، سأعود بعد ثلاث ساعات ...
و...
خيل إلي أني سمعت الباب يغلق، وأنا منهمكة في التصبين، لم ينبس بكلمة.. ولم أحس به إلا وهو يطوق خصري بيده، وبرعشة كهربائية تسري في عروقي ...
– سيدي، لو كنت أريد أن أفعل هذا، لما طرقت باب غريب! كرامتي كامرأة لا تسمح لي، والانتحار أهون علي من أن...!!
بعدها طلبت من السعدية أن تجد لي عملا في المصنع، بعد تبرمي من مضايقات سكان الشقق..
هناك أحسست بألفة بين الزميلات، وتقاسمنا رغيف الهموم النسائية، والضحكات المريرة.. ولم أهتم بتساؤلات العاملات عن الاهتمام المفرط من الحاج عبد السلام مدير المعمل، وحرصه ألا يضايقني أحد.. ألأني صديقة السعدية أم لجمالي ... إلى أن فوجئت به، بعد أيام، يرسل أحدهم يدعوني للحضور إلى مكتبه، ونظرات الزميلات تفضح ما يساورهن، كأنهن يعرفن ما كان ينتظرني.. ربما خضعن لنفس التجربة...
استقبلني العجوز الستيني بحفاوة، ولاحظت انتصاب أسفله، وهو يهم بأن يحضنني.. تذكرت زوجي، وهو ينادي علي، عند رغبته في قضاء الحاجة..أبكي بلا وجع، وأغمغم :» يا ربي، ما ذنبي لتعذبني هكذا؟؟»، ودون أن أحس بصقت في وجهه :» تفو! كلكم كلاب «!!...
خرجت من مكتبه غاضبة، غيرت ثيابي بسرعة، ثم رميت الوزرة على الأرض.. بالقرب العاملات ... وفي حجرتي، قضيت بقية النهار في بكاء حارق.
سمعت طرقات على الباب.. كنت متلهفة إليها، كنت أعرف أنها السعدية.. كنت في أمس الحاجة إلى من يسمعني، وأنا أتقيأ همومي ...
بعد صمت ثلجي، أشعلت السعدية سيجارة، ونفثت دخانها في الهواء في حنق، وهي تحدق في السقف...
– منذ متى تدخنين؟
– أرجوك يا صديقتي، يكفيني ما بي ... قدرنا أن يطمع فينا كل من هب ودب.. لأننا بلا شهادات جامعية ولا وظائف محترمة، لو لم أكن مطلقة لما احتجت إلى هوان العمل.. ولكن لا أحد يتزوج مطلقة أربعينية، هجرها زوجها من أجل واحدة في عمر أصغر أبنائه!! ...
– هل تعلمين أني أحسدك على كبريائك ...؟؟
تصمت لحظات، لم أشأ أن أضايقها بأية ملاحظة هامشية ...
– أية إهانة أن تشتري العاملة بقاءها في المعمل بأن تخلع سروالها بين يدي المشرف وصاحب المعمل.. من أجل دراهم لا تسد رمق أربعة أفواه؟؟
تطفر الدموع من عينيها، وتستطرد :«المشرف زير النساء، والعجوز المراهق ... صارا مثل خاتمين بين يدي.. كل واحد منهما يظنني لي وحده! والأنكى أن الكلب العجوز لا يجد متعته إلا في أن يرضع شيئه؟؟... الرجال، كلهم أولاد ال(...) ... عن إذنك ... أريد أن أسكر.. حتى لا أموت كمدا ... بااااي ... لم أختر أن أكون (...) ولا سكيرة.. كم أحسدك يا كريمة، وكم أحبك لدرجة الكراهية.. يا صديقتي اللدودة «!!
من بعيد، يراقبها حارس المقبرة بنظرات ثعلب عجوز.. جلبابه الرث وشعره الأشعث يؤكدان إشاعة أنه يؤاخي الجن ... فلا يقترب الرعاة من المقبرة، حين تلون الشمس الأفق بحمرتها القانية ... يعيش وحيدا يحرس الأموات، يتلو عليهم آيات لا يحفظ غيرها.. بدراهم معدودات ...
اعتادت أن تزور قبر زوجها وحيدة، ويتعجب : «كيف لا تجب امرأة حليبية الجسد مكتنزته مثلها، ولم لا تتزوج غيره كبقية الأرامل؟؟ « ....
اقترب منها، كفكفت دموعها.. أحست بحنو يد، وهي تربت على كتفها.. لم تسمع ما قال، كانت شبه مغيبة.. هشة.. ولم تحس به، وهو يقشرها قطعة قطعة على حصير غرفته المهترئ.. كانت كالمخدرة، حدثت نفسها :» آه، لو تعرف كم انتظرت هذه اللحظة.. فلم أحب رجلا قبلك ولا من بعدك ... يا أبتي، عفوا، يا حبيبي الأوحد.. حتى لو كنت قد تبنيتني، فكم اشتهيت أن أرقص بين يديك نشوة، وتحس أني امرأة.. وليس مجرد طفلة تمسد شعرها، وتحرم على يدك أن تجوس في تضاريسي.. آه، كم حلمت بيدك غيمة تروي عطش حقول جسدي.. وتنسى تلك الطفلة.. يتيمة الأب والأم التي كنتها، وأكون امرأتك الأولى والأخيرة، التي تكتمل بها بهجة الدنيا!! «،
أحست بالغثيان، وفحيح أنفاسه الكريهة يلفحها :» لست أبي، من أنت؟ من تكون؟ أين أنا؟؟». ودفعته بقوة، فانقذف جسده الواهن بعيدا عنها.. جرها من ساقها، بكلتا يديه، وقعت أرضا، لمعت عيناها حين لمحت بالقرب منها حجرا في حجم قبضة اليد، أملس يستخدمه للتيمم، وسددته بكل ما أوتيت من قوة إلى رأسه ...
ندت عنها صرخة هستيرية، وانطلقت تركض في اللا اتجاه ...
بعد لحظات...
سمع منبه سيارة قوي، مرقت كالسهم، وشيئا تطاير في الهواء كالدمية. وكتبت جرائد الصباح، في صفحاتها الأولى عن العثور عن جثة امرأة عارية،على الطريق السيار.. الفاعل مجهول، والحادثة يلفها الغموض ...
وبدأت الألسن تنسج ألف حكاية وحكاية...

* كاتب من المغرب

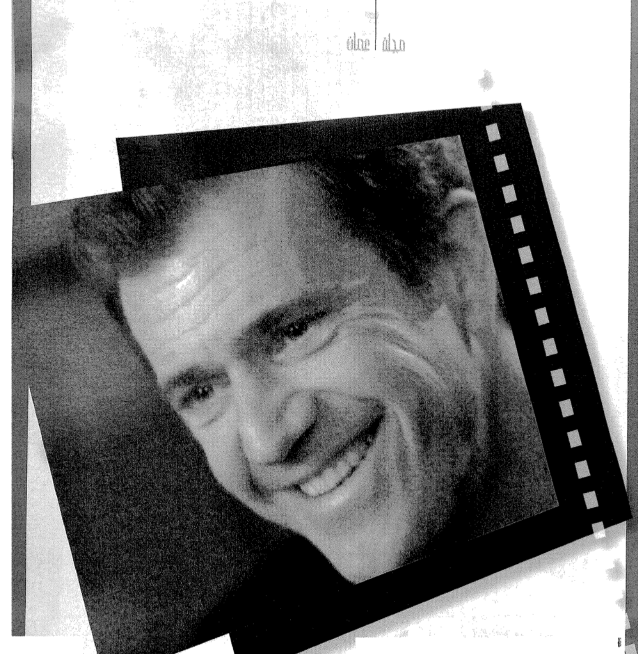


من (الوطني) إلى (عصابات نيويورك)

جذور القسوة في حضارة العنف

إبراهيم نصرالله *

يبدو فيلم (الوطني) للمخرج رونالد إيمريخ وفيلم (عصابات نيويورك) لمارتن سكورسيزي مناسبة مثالية نادرة لتأمل تاريخ واحد من وجهتي نظر مختلفتين، وهو هنا التاريخ الأمريكي. ترتهن الأولى لسلطة القوة وفكرتها عن نفسها وإلى الإعلام وشباك التذاكر والضحالة (المتقنة)؛ وتنتمي الثانية لفكرة الفن عن نفسه بوصفه القلب الشجاع الذي لا بد منه لتعرية تاريخ العنف دون رحمة.



نبدأ من النهاية فنسأل: حسنا، وهل كان لأمريكا أن تحقق استقلالها لو لم يدخل (بنجامين مارتن) الحرب في اللحظة الأخيرة مدفوعاً بدم ابنه الذي أريق أمام ناظريه؟

أما الإجابة الأكيدة فهي: لا. فقد انهار جيش (الأمة) بأكمله، منذ البداية، عبر سوء التخطيط وسذاجة القادة العسكريين المخططين لسير المعارك، وحتى النهاية حين تلوح بشائر النصر ثم لا يلبث جيش الاستقلال أن ينسحب ليتلقف بنجامين الراية ويندفع عكس هزيمة رفاق السلاح، مما يضطرهم للعودة ثانية وتحقيق النصر.

لكن بنجامين هذا الذي يعارض دخول الحرب في بداية هذا الشريط السينمائي (يقوم بالدور ميل جيبسون)، لأنه رأى ما لم يره الآخرون من ويلاتها، ولأنه يدرك أنها ستدق نوافذ البيوت، بيوت الجميع، ولن تكون بعيدة أبداً عن أعين الأطفال، هو في حقيقة الأمر، وكما سيتبين لنا فيما بعد، نجم مذبحة كبرى ارتُكِبَتْ في قلعة (ويلدرنيس) ضد التحالف الفرانكو- هندي (الهنود الحمر)، رداً على مذبحة قام بها هؤلاء، لكن ما قام به بنجامين، والذي يعامَل طوال الفيلم كبطل حقيقي لا يُجارى بسبب تلك المذبحة بالذات، لم يكن قد توقف عند حدود القتل، بل قام باقتلاع الأعين والأصابع والآذان والألسن وملأ بها سلالاً كثيرة وأرسلها إلى الهنود الحمر الذين اندفعوا فورا من هول الفزع ليفكوا التحالف مع الفرانكوفونيين.

وإذا ما تذكرنا الطريقة التي صورت بها أمريكا حجم همجية الهنود الحمر في أفلامها وفي تاريخها الرسمي، فإن من الواضح أنها ودون أن تدري ترد على نفسها هنا، حين تصور الهمجية المرعبة التي ارتعدت من هولها فرائص الهنود (المتوحشين) مما دفعهم لإعادة النظر في معاهدات وقّعوها.

ليس بنجامين مارتن، سوى نموذج آخر للسفاحين، وإن بدا مغلفاً بالعلاقة الطيبة مع أبنائه، حقله، وسعيه الدائم لصناعة كرسي هزاز يسترخي عليه، ويفشل منذ المشهد الثالث للفيلم، في إشارة ذكية بلا شك لاستحالة ذلك، أمام شعوره بالذنب الذي تكثفه تلك الجملة التي يفتتح بها المخرج فيلمه: طالما كنت أحس بأن آثامي ستعود وتواجهني وأن ذلك سيفوق طاقتي.

يعيد الفيلم منذ البداية صياغة شخصية بنجامين



مارتن، بما يتلاءم مع الدّور الذي ينتظره، دور البطل الذي ستغفر له انتصاراته خطاياه كلها، ماضيه كله، من خلال فجيعته بموت ولديه الكبيرين على يد العقيد الإنجليزي القاسي.

لكن الغريب في الأمر هنا أن شفاء بنجامين لا يتم إلا بحرب أخرى، وإن كانت هنا حرب الاستقلال (المقدسة)، لكنه، وفي طريقه للشفاء، يكون مضطراً لمواجهة من هو أكثر قسوة وبربرية منه، ذلك العقيد (تافنغتون) التي يقدم الفيلم شخصيته مدفوعة إلى أقصاها، حيث النموذج الفعلي للسفاح.

لكن المستوى الدرامي للفيلم لا يبنى هنا على جوهر العلاقة بين (الوطني) وبين المحتل (السفاح)، ففي أفلام هوليوود من النادر أن ترى فكرتين متحاربتين بمعزل عن الثأر الفردي، إذ لا يمكن أن يكون (الوطني) وطنياً إلا إذا قتلوا زوجته أو اغتصبوها، أو قتلوا عائلته أمام ناظريه، أو قتلوا أبناءه، وفي هذا الفيلم كان لا بد للعقيد تافينغتون أن يقتل ولدين من أولاد (الوطني) كي تبلغ دراما شباك التذاكر أوجها، ويبلغ تسطيح الأفكار الكبرى مداه.

ذلك الأمر رأيناه في (قلب شجاع) فيلم جيبسون الذي حقق من خلاله فوزا بحفنة جوائز أوسكار، ورأيناه في روب روي، ومُلك الشيطان، وغيرها، ولعل فكرة البطل في هذه الأفلام لم تزل مسكونة بالنموذج المبسط لبطل فيلم الكاوبوي التقليدي، الذي لا يمكن أن يكون له مكان على الشاشة إن لم يكن معززاً بثأر ما.

ويُطل السؤال الذي لا بد منه: ماذا لو لم يقم تافينغتون بقتل الابن (الأول) لبنجامين، والإجابة التي لا تحتاج لأي تفكير: لم يكن سيمضي لخوض غمار الحرب؟

وبهذا كانت ستبقى أمريكا مستعمرة حتى ما شاء لها المخرج رونالد إيمريخ الألماني المهووس بفكرة استقلال أمريكا، والذي سبق له وأن قدّم فيلما ضحلا بامتياز، وناجحا على مستوى شباك التذاكر، ألا وهو فيلم (يوم الاستقلال) حيث تتعرض الكرة الأرضية لغزو كوني من مركبات قادمة من كواكب بعيدة، وتنهار العواصم واحدة بعد أخرى أمام مركبات عملاقة يصل عرض الواحدة منها أربعة وعشرين كيلو متراً!! إلا أن تدخل الرئيس الأمريكي شخصياً، والذي كان طيارا سابقا، في سير المعارك يكون العامل الفعلي في تدمير هذه المركبات التي جاءت لتعكر صفو احتفالات يوم الاستقلال.

كما أن كاتب السيناريو الشهير (روبرت رودات) الذي قدم فيلم (إنقاذ الجندي ريان) مع المخرج ستيفن سبيلبيرغ، يتفنن هنا في صياغة حكاية (مُبَهَّرَة) أي مليئة بالبهارات والتوابل وكل ما تشتهيه العين والعقل المغيَّب: من البطل النموذجي الذي يخوض المعارك ويحاصر الجيش المعادي بمفرده، الواثق بنفسه، الحزين لكثرة ما رأى، والأب الطيب لسبعة أبناء (لجيبسون سبعة أبناء فعلا)، الشخصية القيادية، الوسيم، المدفوع دفعا لخوض معركة يكرهها، (ودائماً يتعاطف الجمهور مع أولئك الأشخاص الذين يُدفَعون دفعا لخوض معركة مع قوة ظالمة كبيرة، نتذكر (أول الدم) لستالوني، (موت صعب) لويلس، (كونير) لنيكولاس كيج، وغيرها الكثير من الأفلام).

كما أن (رودات) المأخوذ بفكرة النصر الأمريكية، والتي قدّم من خلالها الأمريكان وكأنهم منقذو أوروبا والعالم في فيلم سبيلبيرغ، يعود ليؤكد هذه المرة النموذج الفرد، أو السوبرمان الجديد، وهو يعمل بكل ما لديه لإعادة إنتاجه، وهو يستله من ماضيه، ويعيد تغليفه بالحكاية المبسطة التي تختزل التاريخ

Cinema Cinema

PECIAL EDITION

MEL GIBSON

THE

PATRIOT

voThumbs Up."

Ebert and Joyce Kulhawik

ER EBERT & THE MOVIES

79

160



على نحو مفزع، فعشرات آلاف القتلى الذين يسقطون في المعارك، لا يسقطون لـ يجاد البرهان الساطع على حضور ... ـة البطل الغالية التي لا يطالها ... ـن ولا تهزها قذائف ولا تقطع ... يها سيوف. إنه نموذج جديد لآلهة جديدة، أوجدتها المخيلة البشرية ذات ... ي أساطيرها، ثم تركتها هناك بين ... حات حين أدركت أن الحياة لا تتسع للبشر وما اخترعت مخيلتهم معاً، لكن رجود أمريكا اليوم كقوة مطلقة تتحكم ي هذا العالم، يبيح لها بالتأكيد ويؤهل ـذا النوع من صناع السينما فيها أن يبتكروا أكثر من أمريكا مصغّرة، أكثر ـن قوة مطلقة مصغرة، وأن يرسلوها حيث شاءت الحاجة، أو المصلحة الكبرى، فأحيانا يذهب رامبو ليؤدب الروس في أفغانستان، وأحيانا يتصدى الرئيس بنفسه للإرهاب العالمي بما يفوق رامبو كما في (طائرة القوة واحد) أو (طائرة الرئاسة)، وأحيانا تخرج الفكرة من الشاشة فيكون ديك تشيني أو كولين باول.

لكن ذلك كله لا يعني أن أداء الممثلين كان قاصرا، أو أن مدير التصوير كان أقل من المهمة الملقاة على عاتقه، أو أن مؤلف الموسيقى التصويرية لم يوفّق في مجاراة وقع نبض البطل وحرارة أنفاسه، أو أن المخرج لم يضبط إيقاع فيلمه ويدفع حتى المشاهدين هنا في صالات العرض العربية من التصفيق لبطله متناسين الراية الأمريكية التي يرفعها عاليا.

كلهم في الحقيقة ناجحون، وقد أبدعوا تماما في تقديم فيلمهم، وتقديم منطق التاريخ من وجهة نظرهم.

كان يمكن أن يكون لهذا الفيلم ميزة وحيدة كان يُذكّر أمريكيي القرن الحادي والعشرين بطريقة أو بأخرى بأنهم خاضوا ذات يوم حرب استقلالهم (المسروقة) تلك، وحين أقول المسروقة فإنني أعني أن حرب الاستقلال الحقيقية (للوطن الأمريكي) هي التي خاضها الهنود الحمر ضد المهاجرين الجدد، أو ضد فاتحي العالم (الجديد)، لكن، ولأن المنهزم لا يملك حق كتابة التاريخ، فإن المنتصر يستعير أهداف المهزوم الكبرى وأشواق روحه ويجيّرها لصالحه، فإذا بفكرة التحرُّر التي تبلغ ذروتها بحرب الاستقلال تصبح حقا للمنتصر، فيسلبها تماما كما يسلب الأرض، ويمضي بها لملاقاة عدو آخر، وهو هنا الإنجليز، الذين هم للمفارقة آباء غزو (العالم الجديد) ومدشنو عصر المجازر فيه.

أقول كان يمكن لهذا الفيلم أن يذكّرهم، لكنه وهو يُصاغ بهذه الطريقة، لا يمكن أن يفعل ذلك، لأنه في الحقيقة يختزل تاريخهم كله في شخص واحد اسمه بنجامين مارتن، وإذا ما عدنا لطبيعة هذه الشخصية، كما وردت في البداية، فإن الفيلم لم يكن كاذبا أبدا. لا لشيء إلا لأن حجم الكذب فيه بالغ الوضوح لمن يريد أن يرى؛ تماما كالكذبة الكبرى التي يقدّمها كحقيقة لا تقبل النقاش، حين يصور الزنوج أحراراً في زمن العبودية المرّ ذاك، ويصورهم بصحة يحسدون عليها، وهو ينتقي أجمل الممثلين السود (اليوم) وأكثرهم تمتعا بالعافية، ويختار من بينهم ممثلا ويعطيه دور الجندي المخلص لأمريكا وفكرة استقلالها، منذ ذلك الزمان عام (١٧٧٦) (رفعا للعتب) وإرضاء للجمهور الأمريكي العريض الأسود الذي يشكل رافدا عريضا لشباك التذاكر.

فيلم (الوطني) نموذج آخر لعصر الاستهلاك السريع، لعصر الهامبرغر وثقافته ومكوناته البراقة ووصافته السحرية المغلفة بأناقة.

وبعد: لا بدّ (لنا كمشاهدين) من إيجاد مسافة بين حبنا لممثل ما وبين الشخصية التي يؤديها على الشاشة، لكننا في أغلب الأحيان نخلط بين حبنا للممثل ودوره أيا كان هذا الدور، ولذا يتم تقبل الدور باعتباره الممثل، وهذا ما تلعبه هوليوود بذكاء غير عادي، حين تأتي بالممثل المحبوب لأداء دور كهذا، انطلاقا من معايير شباك التذاكر ثم من منظومة أفكار القائمين على إنتاجه وإخراجه وكتابته، وهكذا لن نستغرب أن حصة ميل جيبسون هي خمسة وعشرون مليون دولار من مجمل ميزانية الفيلم التي وصلت إلى ثمانين مليونا.

ملحمة سكورسيزي

يبدو المخرج مارتن سكورسيزي واحدا من المخرجين القلائل الذين ينتظر المرء جديدهم، رغم أنه ومنذ سنوات طويلة لم يقدم جديدا يضيف إلى سلسلة أفلامه المتلاحقة التي ابتدأت بشكل لافت مع نجاح كبير لأعمال مثل: سائق التاكسي، الثور الهائج، بعد ساعات، لون المال. فما تبعها من أفلام كان متفاوتا إلى درجة تربك الكثيرين من المعجبين بفنه، إما لأنها دون ما يتوقعونه، أو لأنها لا تمُت لسيرة مخرج كبير مثله، حفر اسمه بقوة في عالم السينما كواحد من أهم المبدعين.

لكن ذلك الارتباك في المسيرة، لا يربك التطلع لجديد يكسر القاعدة.

منذ أعوام قدّم سكورسيزي واحداً من أفلامه الجميلة، إلا أن ذلك الفيلم مرّ بصمت شديد، ونعني هنا (إخراج الموتى) الذي قام بأداء دور البطولة فيه نيكولاس كيج، ويدور في نيويورك حول رجل إسعاف لا يسعفه الحظ بإنقاذ أحد خلال نوبات عمله الليلية، فيبدأ برؤية أشباح الموتى الذين لا يستطيع إسعافهم، وهو فيلم جميل ومؤثر بكل المقاييس.

ومن اللافت أن تجربة سكورسيزي على ما تتمتّع به من احترام كبير، لا تحظى بذلك النجاح الذي يتوقعه المرء على مستوى تحقيق عوائد عالية، وظل فيلمه (خليج الرعب) الذي قام ببطولته نجم معظم أفلامه روبرت دي نيرو عن فيلم قديم لروبرت ميتشوم، الفيلم الأكثر نجاحا، بغض النظر عن مستواه مقارنة بأفلامه المشار إليها، إلى أن جاء فيلمه الأخير (المرحّل) ليحقق عوائد استثنائية.

يطل سكورسيزي في (عصابات

نيويورك) على عشاق سينماه، بهذا الفيلم الذي كان يحلم بتنفيذه منذ ثلاثين عاما، ويعترف سكورسيزي أن هذا الفيلم ما كان يمكن أن يكون على ما هو عليه الآن لو أنه صوّره أيام شبابه، لكن الأهم، أن فكرة الفيلم ظلت تراوده، بل تلاحقه، وتنمو داخله، إلى أن وجدت تجسيدها الذي يحلم به في مطلع الألفية الثالثة.

وقبل الدخول لعالم الفيلم، لا بد أن نشير إلى أن تعلّق سكورسيزي بمدينة نيويورك وعلاقته بها من الأمور المهمة هنا، ويبدو دائما أنه غير قادر على التوقف عن تقديم أفلام جديدة عنها (لقد قضيت معظم حياتي في طرق نيويورك، إنها جزء من نفسي) هكذا يقول.

يمكن النظر إلى (عصابات نيويورك) بأنه العودة إلى البدايات، عودة إلى نيويورك في ستينات القرن التاسع عشر، بعد أن عمل سكورسيزي طويلا وفي عدد كبير من أفلامه على قراءة نيويورك القرن العشرين دون كلل. وفي هذا الفيلم نلمس أن كل تلك النهايات كانت تبحث دائما عن مقدمة تليق بها، فهنا تبدو لحظة ميلاد أمة، يتقدم فيها العنف ليكون المولود والقابلة في آن.

يذهب سكورسيزي إلى هناك مسلحاً بخبرة مخرج أستاذ، خبرة طويلة غير عادية، ليقدم فيلما مغايرا، وتحفة بصرية ملحمية. يذهب إلى نيويورك ليستعيد أصول تاريخ القسوة، ولذا سيبدو الفيلم على مدى (١٦٥) دقيقة تأكيداً متلاحقاً لفكرة العنف التي شكّلت أساسات تلك المدينة. بل سيبدو العنف الذي يلوح مبالغاً فيه لفرط تكراره إصراراً على تأكيد هذه الفكرة (ليس ثمة غير العنف هواءً لهذه المدينة).

لذا، تسرق القسوة الضوء من وهج الحكاية الموزّعة بتقطير شديد بين مشاهد الجموع التي تستحيل إلى ثيران هائجة بكل معنى الكلمة، وتسرق الضوء من الممثلين وهي تحيلهم إلى مجرد أنياب ومخالب في فم هذا الوحش العملاق المسمّى نيويورك.

لم يسبق لأحد أن هجا مدينة إلى هذا الحد، كما فعل سكورسيزي مع هذه الـ (نيويورك)، بل يبدو أن كل هجائه لنيويورك القرن العشرين في سلسلة من أفلامه، ليس أكثر من عتاب إذا ما قورن بهذا الهجاء.

يُفزع المرء أن المسافة الزمنية التي تفصل القرن العشرين عن نيويورك القرن التاسع عشر، ليست أكثر من عقود قليلة لا تُذكر إذا ما قورنت بتاريخ المدن والأمم، لأن حجم الهمجية التي فيها لا ينتمي لقرن قريب إلى هذا الحد، إنه ينتمي لعصر وحشي بعيد، على المخيلة أن تُجاهد كثيراً كي تبلغه، كما لو أن ما يحدث هو قبل وصول الإنسان إلى معنى كونه إنسانا.

هذه الأجواء هي التي تميز فيلم سكورسيزي، الذي أنفق على مشاهد الجموع الهائجة في حروب الشوارع ما بين القادمين والمواطنين، ثلاثة أرباع فيلمه. فمنذ بدء الفيلم يُطلق الفريقين وقد تسلحا بكل أسلحة الدمار البدائية من فؤوس وسكاكين وسيوف وهراوات ليصور مشهد الافتتاح في معركة طويلة، تذكّرنا بتلك المعركة الرهيبة التي افتتح بها ستيفن سبيلبيرغ، ذات يوم، فيلمه (إنقاذ الجندي ريان)، ولكن ليصور الهمجية الكبرى للحرب كآلة ليس لها مهمة سوى طحن الأعضاء وحصد الأرواح. لقد كان سبيلبيرغ يقول إنه صور فيلمه بهذه القسوة حتى لا يفكر البشر بالحرب من جديد (رغم أنه نسي فيلمه وأصبح من أكثر المتحمسين لها- الحرب على العراق). ولكن الذي يريد أن يقوله سكورسيزي غير ذلك، إنه يريد أن يقول: إن حضارة تتأسس على هذا القدر من العنف لا يمكن أن تكون سوى حضارة العنف. كما أن حضارة تتأسس على رفض الآخر المتمثل في المهاجرين الجدد، وذلك الرّهاب المرعب الذي يقض مضاجع أهلها من كل ما هو خارج حدودهم (مع أن كل ما يميز هؤلاء الأهل!! أنهم ولدوا فيها ولا شيء غير ذلك)، لا يمكن ألا أن يكون وبالاً عليها وعلى سواها، لأنها لا تنتمي لفكرة التسامح والقبول بالآخر، بل تتأسس على فكرة فنائه وطرده بعيدا عن معايير، ليس المواطنة



فحسب، بل معايير الإنسانية أيضاً.

(عصابات نيويورك) ومن هذا المنطلق لا يمكن أن نشاهده بمعزل عن أفلامه السابقة حول نيويورك وفكرته عنها.

أما حكاية (أمستردام فالون) الايرلندي الأمريكي الذي يقوم بدوره ليوناردو دي كابريو، والعائد من الماضي للانتقام لوالده من (بيل الجزار) الذي يؤدي دوره دانيال داي لويس، فلا تبدو سوى ذريعة، لا أكثر، للغوص في ذلك العالم، لكنها الذريعة المعززة بحبكة آسرة، وشخصيتين باهرتين تتبادلان الكره والمحبة في آن، في معضلة غريبة يمكن أن نسميها هنا (الوقوع في حب العدو). ويزداد الأمر حين نرى العدوين واقعين في حب فتاة واحدة تؤدي دورها كاميرون دياز، رباها بيل وظفر بها أمستردام.

يأتي الفتى القوي لعالم (بيل الجزار) وينخرط في عصابته، متحيناً الفرصة لقتل عدوه الذي اختطف حياة والده القس حين كان طفلاً، في المشهد الأول للفيلم. ويبدو الممثلان الرئيسان هنا عمودي هذا العمل الملحمي، حيث نراهما في تألق نادر، وخاصة لويس الذي يقدم شخصية مفاجئة بأداء مفاجئ ينسيك تماما أن ما تراه يمت إلى لعبة سينمائية، فهو (قلب الفيلم المظلم) على حد تعبير أحد النقاد وإمبراطور الجحيم المطلق الواثق بقدرته على نحر الماشية وقتل الرجال بالمهارة نفسها، وما درس القتل الذي يعطيه لأمستردام حين يرشده بالسكين إلى مواقع الطعنات القاتلة وغير القاتلة، سوى تتويج لشهوة الدم التي تغلي بين جنبيه وتكمل صورته التي لا بد منها في عيون سكان المدينة؛ وكذلك الأمر إلى حد ما مع دي كابريو الذي يقدم دورا يمحو تماما صورة الفتى الجميل بطل تايتنك وغرفة مارفن والشاطئ.. وإن لم يكنِ الفيلم قد أولى عناية لدواخله مثلما أولى تلك العناية القصوى لشخصية بيل. وليس ذلك بغريب، لأن طاقة وعمق الصراع وحيوية القسوة ونقيضها متجذران بقوة في الجزار كشخصية مكتملة، لا يمكن أن يكون القادم نحوها (أمستردام) سوى رد فعل على كل شيء فعلته وتفعله، لا فيما يتعلق بالماضي فقط بل بحاضر الأحداث ومستقبلها.

في مشهد مهم من مشاهد الفيلم يستطيع أمستردام إنقاذ بيل السفاح من محاولة اغتيال، ومنذ ذلك الحين، يصبح واحداً من أكثر المقرّبين إليه، يصبح الابن الذي طالما تمنى ان ينجبه، لكن عملية الإنقاذ ملتبسة تماماً، وتراوح في معناها بين الرغبة الكامنة في محو وجود العدو (بيل) على يدي أمستردام نفسه، لا على يد شخص آخر، والخيط الرفيع الرمادي الذي جعل اندفاعة أمستردام في اللحظة الحرجة شبه عفوية بسبب ما بدأ يتكون بين الشخصيتين.

الشيء الكبير بالنسبة لبيل أن شخصا عظيماً مثله لم يمت على يد شخص وضيع مثل ذاك الذي حاول قتله، أما بالنسبة لأمستردام فإن نظريته قائمة في أنك حين تريد أن تقتل شخصا مهما فإن عليك أن تقتله في النور لا في الظلام.

ينتقل الفيلم بعد أن يكتشف بيل الجزار شخصية أمستردام إلى منطقة أخرى من هذه العلاقة، فبعد التحرر من حب العدو، يتقدم حس الحرص على مقابلته في معركة تليق بهذه العداوة، تلك المعركة التي يتيحها بيل لأمستردام كما لو أنها استمرارا لذلك الحب المستحيل حين رأى فيه ذات يوم ابناً، أو ككلمة شكر مقابل إنقاذه لحياته ذات يوم.

لكن ما لا يمكن أن يُنسى هنا، أن بيل الجزار شخصية بالغة التعقيد، فهو غارق في ذنبه منذ قتل القس، بل إنه يضع صورته في مكان لائق بها لأنه لا يريد أن ينسى أنه قتله، فهو مُعذَّب، وفي مونولوج حار يعترف بيل لأمستردام كم هو شقيٌّ بسبب هذا، ونكتشف أن لديه قرارا بأن يكون القس هو آخر رجل يقتله، لكن تفجّر العنف من جديد يحمل الفيلم إلى معنى وجوده، فالقضية أكبر من أن تقوم على النوايا الطيبة، لأن الحكاية ليست حكاية رجلين، يسعى أحدهما للأخذ بالثأر، بل لأن الحكاية حكاية مجتمع بأكمله لا يمكن أن يقوم توازنه في النهاية على حسم خلاف شخصي بين اثنين، سلباً أو إيجاباً. لأن الخراب قائم في كينونة المدينة نفسها، وما بيل وأمستردام سوى ظلّين شاحبين في زاوية صغيرة من مرآتها.

هنا، تبدو المدينة كقدر هي اللاعبة الكبرى في مصائر قاطنيها، من عرفنا اسمه ورأينا وجهه بوضوح ومن لم نر وجهه إلا خطفاً حين كانت أعضاؤه تتناثر لتملأ الفضاء (هل يذكرنا ذلك ثانية بمجزرة الحرب على شواطئ النورمندي في فيلم إنقاذ الجندي ريان أيضا؟).

من منظور الرعب الذي قامت عليه أساسات نيويورك، يبدو طول فيلم سكورسيزي مهما، لكن ومن منظور آخر يجد المرء أن الحكاية وعلاقة الحب وحضور كاميرون دياز الرشيق والعذب والخاطف لم تملأ الفيلم بما يليق، إذ بدت مثل ملعقة عسل في برميل مرارة، أو مكانا لا يمكن للملائكة أن تجد فيه موطئ جناح.

أما المشهد بالغ الدلالة الذي يختتم به سكورسيزي فيلمه، فهو صعود الكاميرا من بين أشلاء البشر ومشاهد الموت والدم الذي يسيل أنهارا ومن بين حطام نيويورك القديمة بعد معركة النهاية، لتستقر على مشهد ساكن لنيويورك اليوم. في مشهد يوحّد ماضي المدينة بكل ما فيه مع حاضرها، كما لو أنه يقول تلك هي الجذور وهذه هي القامة.

×××

فيلم إيمريخ وفيلم سكورسيزي نموذجان مثاليان لتأمل الفرق بين الفن والإعلام، بين التزوير والشجاعة في قول الحقيقة. بين مخرج يُسخِّر عمله لخدمة الشر وآخر يعمل بدأب لا يكل لتعرية هذا الشر وفضحه.

---

*شاعر وروائي أردني
www.ibrahimnasrallah.com



«بحر نون» والبحث عن الأسرار

يحيى القيسي *

من بين مئات الروايات التي قرأتها خلال السنوات القريبة الماضية، فإن عددا قليلا لا يزال ماثلا بقوة في الذاكرة والوجدان، وأحسب أن رواية المغربي د. عبد الإله بنعرفه «بحر نون: أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية» هي من هذا النوع، فهي بحث معرفي عميق في النفس البشرية وفي أسرار الوجود، تأخذ من الصوفية لغتها، ومن الخيال والتحليق جموحها، ومن الديانات روحها، وهي كما يقول بنعرفه في مقدمته تندرج ضمن مشروع روائي ابتداه برواية «جبل قاف» التي محورها العارف الكبير ابن عربي، وهو يرى بأن هناك اتصالاً بين القاف والنون في كلمة «قرآن»، وأن جبل قاف كناية عن القلب المحمدي الذي أنزل عليه القرآن، وهو يسعى للاستفادة بشكل هائل من التراث الروحي، ليس للمسلمين فحسب بل لكل الحضارات، وهذا واضح في «بحر نون» التي أرادها أن تغوص في الحضارة الأطلسية التي كانت من أعظم الحضارات التي عرفها البشر، ثم أنها غرقت وقت الطوفان، وبعضها ما يزال إلى اليوم مدفونا تحت ثلوج المحيطات، وجزء منها كما يرى بنعرفه بين جبال الأطلس في بلاد المغرب الأقصى لا يصل إليها أحد، وهي حضارة المحو والطمس والفناء كما يسميها، التي سيأذن الله بظهورها ذات يوم، وبعيدا عن الجانب المتخيل في الرواية، والجانب التصوفي في اللغة والأسلوب والرموز والأسرار، فإن مشروع بنعرفه لا مثيل له عربيا، على الأقل من خلال قراءاتي المتواضعة في الرواية العربية، ولست هنا في معرض قراءة الرواية نقديا أو أسلوبيا أو حتى عرضها بشكل مبتسر، فالمقام لا يتسع لذلك، والمقصد غيره، فالذي استوقفني فيها تلك الخصوصية في الموضوع أولا، وتلك اللغة المستندة إلى التراث الديني الإسلامي، ولا سيما في جانبها القرآني، وفي البحث المعمق، الواضح الجهد عن حضارة بائدة، كانت أعظم الحضارات، ثم أذن الله بأن تغيب، وإذا كان بنعرفه قد ناقش هذه المسألة روائيا، حيث الرواية يمكن أن تستند إلى المخيال الذي ربما لا يستند إلى واقع، وحيث أن الكثير من القراء لم يسمعوا عن الحضارة الأطلسية إلا من خلال الأفلام السينمائية، أو بعض الأخبار الصحفية التي تجعل منها خرافة لا أساس لها، فإن الكثير من المعلمين الروحانيين الكبار في العالم اليوم، وبعض المؤرخين والعلماء يتحدثون عن أن الحضارة الأطلسية «أطلنطس» كانت موجودة، ووصلت مرحلة متطورة في العلم، والرقي الأخلاقي والحضاري، ولسبب أو آخر أصابها الدمار، ومن نجا من أهلها ذهب إلى أميركا الجنوبية وأسس حضارة المايا وبنى أهراماتها، وبعضهم جاء إلى مصر وأسس حضارة الفراعنة وبنى أهراماتها أيضا، وإذا كنا اليوم في العام ٢٠٠٨ ونعتقد أننا وصلنا قمة العلم والتقنية قياسا للحضارات المنقرضة أو التي سبقتنا، فإن نظرية أخرى تقول بأن حضارة اطلنطس وصلت تطورا علميا وتقنيا أعلى منا بكثير، ولا سيما في علوم الفلك، واستطاعت أن تصل إلى كواكب أخرى أو تتصل بحضارات من خارج الأرض، وإذا كان هذا الكلام يبدو للبعض ضربا من الخيال، فإنني أحيله إلى اكتشافات وكالة الفضاء الأميركية الشهيرة «ناسا» لوجود أهرامات فوق المريخ، وتمثال يشبه أبا الهول، وإلى تلك الرسومات التي عمرها آلاف السنوات الموجودة على معابد الأزتك والمايا، والتي تظهر أناسا في مركبات فضائية أو يلبسون نظارات ويداخل آلات عجيبة الشأن.

أعود إلى رواية «بحر نون» فأقول بأنها رواية تأسيسية، ذات جهد خلاق، يأخذ من إشراقات الروح الكثير، ومن أسرار الوجود التي أودعها الخالق في بعض عباده، ومن الكتابات التراثية في ألف ليلة وفي التصوف وفي العلوم الحديثة، وينجز من كل ذلك خلطة عجيبة تقدم المعرفة المعجونة بسلاسة في الحكاية، والتشويق الذي يتدثر بالأسلوب الرزين، وهي حقا تظهر أن بنعرفه على وعي كامل بأهمية الحرف، ونورانيته، وأثره في الوجود، تبعا لما قاله معلمه ابن عربي، ولذلك فهي ليست كتابة مجانية، بل تساهم في إضاءة الوجود بنور معرفي يبدد بعض الظلام.

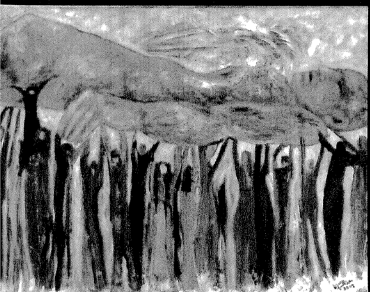
روائي وصحفي أردني
yahqaissi@gmail.com

«الشهيد» للفنان الكويتي سامي محمد

لوحات تستذكر شهداء الأمة..
الشـهـيـد..
في الفن التشكيلي العربي

غـازي انـعـيـم *

ارتبط موضوع «الشهيد» الذي يمثل البطولة والتضحية في أروع صورهما، بثورات الشعوب، وتاريخها النضالي ضد المستعمرين والمحتلين والغزاة، لدرجة أنه لا يخلو عصر من العصور من هذه التضحيات التي تزف الشهداء، وتعطي الأمل بالنصر والحرية.. فكان موضوع «الشهيد» دافعاً عند بعض الفنانين التشكيليين العرب للتعبير عن هذا المعنى الخالد، فرسموا اللوحات.. وأقاموا النصب التذكارية في الساحات.. والحدائق العامة.. التي تقدم الجندي المجهول.. تمجيداً للشهداء الذين استشهدوا وهم يدافعون عن كرامة الأمة ووجودها وشرفها وحريتها واستقلالها.. وبذلك ضربوا لنا أروع الأمثلة البطولية وقت المحن والشدائد في وجه العدوان.



«الشهيد» للفنانة الاردنية حنان الآغا

وما الأعمال التي نشاهدها هنا أو هناك، إلا أعمال تؤكد مدى تلازم الفن التشكيلي مع نضال الشعب العربي عبر مختلف مراحله النضالية التي شهدها ويشهدها من نكبة فلسطين، والجزائر حتى حرب الابادة التي يشنها العدو الصهيوني على الشعبين الفلسطيني واللبناني.. والأمريكي على الشعب العراقي لذلك لم يقف الفنان العربي . عبر تاريخ الصراع . موقف المتفرج وهو يرى البطولات والملاحم التي يسطرها أبطال المقاومة العرب على مختلف الجبهات العربية وبشكل خاص في فلسطين ولبنان والعراق، دون أن يُعبِّر عن أحد المشاهد المهيبة والمتكررة في الحياة الفلسطينية واللبنانية والعراقية بشكل خاص، والعربية بشكل عام، التي بقدر ما تعكس أحزان الناس، تجدد العزم على مواصلة النضال من أجل الحرية والاستقلال الوطني.

وهكذا برز موضوع الشهيد . بشكل خاص . في الفترات التي تلت الأحداث المصيرية، ففي البدء عبر الفنانون بمختلف التقنيات والاتجاهات عن المضمون المأساوي، فكانت الجموع التي تحمل نعش الشهيد تُعبر عن حزنها، وألمها، وغضبها المكبوت بالصمت، والبكاء.. ومع تطور الرؤية أصبحت الشهادة تعني البطولة والفداء والتضحية، ونتيجة لذلك أصبح يرافق نعش «الشهيد البطل» إلى مقبرة الشهداء جموع من كافة شرائح الناس، وفي مقدمتهم أشبال يحملون أغصان الزيتون، وفرقة موسيقية تعزف لحن الوداع.. ثم أصبحت تعني العرس (عرس الشهيد)، الذي يزف إلى مقبرة

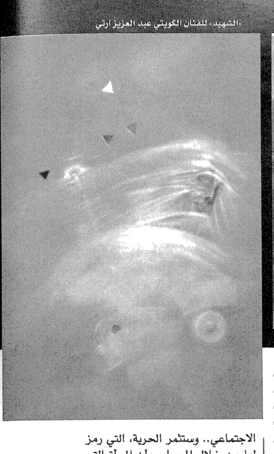


«الشهيد» للفنان السعودي ضياء عزيز



«الشهيد» للنحات المصري محمد هرجس

«الشهيد» للفنان الكويتي عبد العزيز آرتي



«الشهيد» للفنان المصري حسن سليمان

الشهداء بالأغاني الوطنية، والأهازيج الحماسية، والزغاريد من قبل النسوة.. وبعد أن يورى نعش الشهيد الثرى، يتلقى أهله التهاني بشهادته، ثم توزع الحلوى ابتهاجاً بتلك المناسبة.

في هذه البحث سنحاول أن نُقدم بعض النماذج التي قدمت رؤية جمعت بين البطولة والشهادة من ناحية، وبين اللغة الفنية المتميزة من ناحية أخرى.. ولا بد من الإشارة بأننا لسنا هنا في صدد الاحاطة بكل ما تم أنجازه في الفن التشكيلي العربي من أعمال حول موضوع الشهيد. رغم محدودية ما أنتج من أعمال فنية. إذ يستحيل علينا أن نجمع كل ما أنتج من أعمال فنية حول ذلك الموضوع.. لكن سنعمل على الحديث عن بعض النماذج التي نراها مهمة، وإذا كان ثمة تجارب لم نتعرض لها في مقالتنا فهذا يرجع إلى أن بعض أعمالها قريبة مما سنتحدث عنه.





وحتى نعطي صورة واضحة عن هذا الموضوع، الذي تم تناوله بشكل واقعي، وتارة بالرمز، وغالبا بالاتجاه التعبيري، وبتقنيات مختلفة.. نبدأ بالفنان السوري «نذير نبعة» الذي عبّر عن هذا الموضوع في لوحته المسماة «ثلاثية الشهيد» والتي تتكون من ثلاثة أجزاء:

في الجزء الأول والثالث رسم الفنان أربع فتيات؛ اثنتين متقابلتين تعزفان بالناي اللحن الحزين، لحن الوداع، ورسم إلى جانب كل عازفة فتاة، ونلاحظ في الجزء الأول أن الفتاة الثانية تقف حزينة، وهي تمسك بيدها منديلا تمسح دمعتها به.

وفي الجزء الثاني الذي يمثل الوسط يطالعنا «الشهيد» وهو يمسك بيده سيفاً يتجه رأسه نحو مصباح الكاز وإبريق الماء، ويحيط بالشهيد وشاح أبيض يمتد إلى الجانبين، ويشكل قسماً من الخلفية.. ومن جهة أخرى نثر الفنان الورود تحت قدمي الشهيد الذي روى دمه تراب الوطن، وربطها بشكل مقنع ومحكم مع الفتاتين في الجزء الأول والثالث على نحو متميز، وهذه العناصر لا تلعب دوراً جمالياً فحسب، بل تشير عبر الوظيفة الرمزية إلى الشهيد الحي في وجدان أمته والذي لم يمت، لأنه تحول إلى رمز وإلى حالة عكست معنى الشهادة «التضحية والفداء.. الخ».

.. واللوحة هنا لا تقدم لنا المأساة وحدها، بل تكشف قيمة ما يقدمه الشهيد لنا.. وتوحي بالفرح رغم الحزن البادي على وجوه الفتيات، وقد ساهمت العناصر المرسومة في إبراز المضمون، وساعدنا على إدراك أن (الوردة، والسيف والمصباح) لها دلالة عميقة في اللوحة، ولا يمكن أن يكون وجودها مجانياً، فعندما ربط الوردة مع الشهيد والفتاتين في الجزء الأول والثاني، أراد أن يقول بأن التضحيات المتواصلة ستثمر في النهاية الرفاهية والحياة السعيدة والأمن الاجتماعي.. وستثمر الحرية، التي رمز لها من خلال المصباح، وأن المرأة التي أنجبت هذا البطل. الشهيد. ستنجب غيره ليحمل سيفه ليدافع به عن ثرى الوطن.

اللوحة هنا لا تقدم لنا المأساة وحدها، بل تكشف قيمة ما يقدمه الشهيد لنا.. وتوحي بالفرح رغم الحزن البادي على وجوه الفتيات

وحول هذه الثلاثية يقول الفنان: "الفكرة التي أثارتني لهذا العمل بسيطة، وهي تمثيل الشهيد والوطن المتمثل بالفتيات على جانبي اللوحة وقد أكدت على الفكرة الشعبية للشهيد.. الشهادة هي عرس.. والجرح يتحول إلى وردة والعناصر الإنسانية تتحرك بشاعرية يمتزج فيها الحزن بالفرح.. العنصر الأساسي. الشهيد. محقق بقدسية وينتمي إلى الواقع الشعبي الذي استمد منه تجربتي».

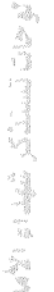
وتتضمن لوحة الفنان السوري «برهان كركوتلي» الغرافيكية والمنفذة بالحبر الصيني، «لن ننساك يا شهيد» عشرات الرجال والأطفال والنساء الذين يمثلون مختلف شرائح الشعب من «مقاتلين، وفلاحين، وعمال، وطلاب، وأطفال، وشيوخ، ونساء.. الخ»، التي ترافق موكب الشهيد، وهي تحمله بسواعدها وتسير في أجواء يلفها الصمت، إلا أننا نقرأ في الوجوه الصارمة وبالتحديد في العيون. رغم تشبعها بالحزن والمرارة والألم. تطلع الناس إلى الحرية والخلاص وتوقهم لمواصلة النضال، وتكملة المشوار للوصول إلى الهدف الذي سقط من اجله الشهيد.

فعبارة «لن ننساك يا شهيد» المطرزة على الكوفية التي تلف رأس النعش، تعني

«الشهيد» للفنان السوري نذير نبعة



«الشهيد» للفنان السعودي عبد الله الشيخ



السير في الطريق الذي سلكه الشهيد دفاعاً عن شعبه ووطنه، والذي يتمثل بالمقاتل، الذي يسير إلى جانب الموكب، وعلى كتفه بندقيته، وهنا قدم الفنان بقدر كبير من الفاعلية والنجاح، دلالة رمزية، توضح غنى المضمون المرتكز على الشحنة الانفعالية، والتعبيرية العالية لجمهور المشيعين، وتضمن التكوين من ناحية أخرى، عناصر رمزية، مثل «النخلة» شجرة الحياة «والتي تعبر عن معنى خلود الشهداء في ذاكرة الجماهير.

واعتمد الفنان (برهان كركوتلي) في تمثال «الشهيد،» على الكتلة المصمتة أيضاً، التي تذكرنا بالنحت المصري القديم، لقوة رسوخ الانسان الشهيد وارتباطه بالأرض، وبدون فراغات أو تفاصيل، وذلك كي يعكس (المضمون)، الذي يريده النحات، وهو أن للشهيد القوة التي تذكرنا بالهرم، وله القدرة على المقاومة، والبقاء عبر الجذور العريقة، وقد توصل إلى الحداثة الفنية، عبر الموضوع الانساني والمعالجة النحتية التي تتلاءم مع (الموضوع) الذي يعالجه، وتأكدت فكرة أن يحاول البحث عن الجذور النحتية في بلادنا، ويلائم المضمون مع الشكل ليخدم الهدف الرئيسي لحركة التجديد». (١)

ويصور الفنان الفلسطيني الراحل «مصطفى الحلاج» في لوحته، مجموعة من الرجال وهم يحملون الشهيد على الأكف، ويسيرون نحو الأمام، في حركة واحدة، وفي كتلة متماسكة، حاملين في مقدمة النعش، ديكاً يتطلع نحو الشمس . المستقبل المشرق. وقد رسمها الحلاج كما لو كانت كشافاً ضخما، ليركز الانتباه على الشهيد والدّيك، وذلك للدلالة على الاستمرار في النضال والعطاء من اجل النصر والحرية.

ويلاحظ من خلال العمل بأن الفنان «مصطفى الحلاج» قد قام بعملية تبسيط وتحوير، واعتمد على أقل عدد ممكن من العناصر، مما أكسب شكل المعالجة الفنية لأجساد المشيعين وترابط التكوين العام للوحة مظهراً نصبياً، كما عمل على تجريد الخلفية من الإشارات المكانية، والزمانية، لتأكيد طابع الاستمرارية، وصلاحية العمل الفني للتعبير عن الشهادة في أي زمان.

وبنفس المعنى قدمت الفنانة الأردنية الراحلة حنان الآغا الشهيد بكتلته الضخمة الممددة وهو محمولاً على اكف الرجال والنساء والأطفال.

ويكشف الفنان الفلسطيني «إبراهيم أبو الرب» في لوحة «الشهيد» عن الحالات الإنسانية المتنوعة التي يعيشها الناس على اختلاف انفعالاتهم، فثمة

يستوحي الفنان الأردني «عدنان يحيى» عناصر لوحته من شهداء الانتفاضة الذين سقطوا أثناء مواجهتهم للعدو

شخوص تتحرك على شكل أفق عاصف، إلى جانب التأكيد على خطوط الرسم الخارجية لتلك الشخوص للدلالة على الاستمرارية بنهج الشهيد.. وإذا اتجهنا إلى أعلى اللوحة فسنجد الشهيد الممدد قد شغل مساحة السماء التي تحتل حوالي الربع الأعلى من التكوين، وقد حقق الفنان بذلك شمولية الرؤية واستمرارية التعبير عن طريق رمزي تعبيري تجريدي، وقد وظف الفنان اللون الأحمر بما يخدم المضمون الذي يريد إيصاله للمتلقي.

ويستوحي الفنان الأردني «عدنان يحيى» عناصر لوحته من شهداء الانتفاضة الذين سقطوا أثناء مواجهتهم للعدو، وتحت عنوان «الشهيد» تتكشف لنا بوضوح رؤية الفنان المرتبطة بالفلسفة الشعبية من جهة، وبالبعد الحضاري للانتفاضة، من جهة أخرى، وعلى صعيد المحتوى جمع الفنان بين عناصر واقعية تعيش المأساة بشكل يومي، وبين عناصر أخرى تبشر بالأمل في الخلاص، حيث تحول موكب الشهيد الذي لف بالكوفية، إلى عرس من الشهادة، ويتصدر مقدمة اللوحة طير، وثلاثة أشخاص، اثنان منهما يحملان النعش، والثالث يحمل بين يديه باقة من الزهور، ليرمز إلى حقيقة مفادها.. أن النضال لم يكن في أي يوم من الأيام مفروشاً بالورود، وان النضال هو الطريق إلى الحرية والسلام.

أما في خلفية اللوحة فقد برزت عشرات الوجوه والسواعد التي تبدو ملتحمة خلف الشهيد للدلالة على الاستمرارية في النضال، والعطاء، والشهادة.

وقد اعتمد الفنان في هذا العمل على

إغناء المشهد البصري من خلال إيقاع الخطوط وحركتها الرشيقة، مما اكسب عناصره ديناميكية عالية.

وفي عمل آخر يستذكر الفنان عدنان يحيى شهداء قانا من خلال وضع باقة من الزهور أمام تمثال لتخليد ذكراهم.. وهذا التمثال يمثل إنسان بلا ملامح وهو يحتضن أحد ضحايا المجزرة التي ارتكبها الصهاينة في جنوب لبنان في ١٨ / ٤ / ١٩٩٦.

وقدم الفنان الأردني «محمد نصر الله» سلسلة لوحات تحت عنوان «نشيد الشهيد» والتي أراد من خلالها أن يؤكد محتوى الشهادة، الاستمرارية في العطاء والتضحية والنضال، وقد دمج الفنان جسد الشهيد . بدون ملامح . بمساحة الأرض، فبرز الشهيد كقطعة من الأرض والتراب التي دافع عنها ورواها بدمه الطاهر، وبذلك أشار الفنان إلى ارتباط الشهادة بالدفاع عن الأرض والتشبث بها. لكن ثمة مقاتلاً في الخلفية وقف متحدياً مشيراً إلى مواصلة الطريق الذي بدأه الشهيد، وهكذا استطاع «نصر الله» أن يقنعنا بمفرداته، وأسلوبه في تناوله لهذا الموضوع «الشهيد». وفي عمل آخر وفي جو درامي قدم نصر الله الشهيد محمولاً على الأكتاف.



ولم يقف النحات المصري الراحل «محمد هجرس» في لوحة الشهيد (رليف نافر من الخشب) عند حدود رسم جسد الشهيد المحمول على الأكف، والممتد باتجاه العرض، بل أعطاه منظوراً كما لو صور من الجانب السفلي، وواضح أن تمثال الشهيد في حركته وتعبيره يجعل منه الفنان كما لو كان مجازاً تشكيلياً، يركز ويجسد إرادة الجماهير، والمتمثلة

تمثل لوحة الفنان الكويتي «عبد العزيز آرتي» واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد كحالة إنسانية لها شموليتها

بالسواعد والأيادي التي ترفع الورود عند رأس الشهيد، وتحمل بالأخرى شعلة، للدلالة على مواصلة النضال، والاستمرارية على الطريق الذي سار عليه الشهداء.

ويحاول الفنان العراقي «محمود صبري» أن يجسد مأساة الشهيد العربي في لوحة «نعش الشهيد» فصور فيها مجموعة من الأشخاص، وهم يحملون بسواعدهم الشهيد الذي يظهر رأسه واضحاً تحت السماء، وفي الجانب المقابل للوحة، رسم الفنان حشداً كبيراً من النساء والرجال والأطفال وهم يقومون بحركات مختلفة تعبر عن حالة الحزن والألم عند بعضهم.. والبكاء والنحيب على فقيد الوطن عند البعض الآخر.. ويطل من وسط ذلك الحشد جندي رسم بمستوى النعش وهو ينظر بجدة إلى الشهيد، وفي خلف الجندي نلاحظ شخصاً يرفع يده وآخر يحمل الراية، وقد نجح الفنان في إعطاء المشاهد تأثيرات شاملة ومختلفة لكل عنصر من العناصر المرسومة.

يذكرنا الفنان من خلال لوحته التي رسمت في خمسينيات القرن الماضي بوعد لا بد أن يحدث، وهو وعد يرتبط بمواصلة المسيرة.. لتحقيق الأهداف التي ناضل من أجلها الشهيد الذي فضل حب الوطن وإعلائه على مباهج الدنيا.. وواضح في هذه اللوحة ذلك التأثير المرتبط بمأساة فلسطين.

وتمثل لوحة الفنان الكويتي «عبد العزيز آرتي» واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد كحالة إنسانية لها شموليتها، كرمز للشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن حرية الوطن ضد الغزاة، وبصيغة تكتسب أهميتها من خلال سمة الاستمرارية. ولتأكيد مضمون الحياة من جديد رسم وجه الشهيد يشع نوراً، وكأنه حمامة بيضاء محلقة في فضاء اللون البنفسجي، مما جعل طقس اللوحة يتسم بشيء من الروحانية، يوحي بالقدسية، والاطمئنان التي لا نراها فقط في وجه الشهيد، لكن نراها أيضا من خلال توظيفه للون الأبيض المحيط بالوجه، الذي يتسم بالحيوية والنضارة والحياة، فالشهادة هنا لا تعني الموت، بل تعني الحياة من جديد.

وما يميز هذه اللوحة هو عدم استخدام الفنان «آرتي» أي عنصر يشير إلى موكب أو تظاهرة أو عرس، كما في الأعمال التي أشرنا إليها.. إلا انه أشار إلى هوية الشهيد، عبر استخدامه مثلثات صغيرة تمثل ألوان علم بلاده.

وحول فكرة الشهيد يقول الفنان آرتي: «أغلب الفنانين تناولوا الفكرة بشكل مباشر، وهو ما اعتبره ضعفاً في التعبير، فالشاعر عندما يريد التعبير عن فكره يستخدم الاستعارة والمجاز والجناس والتضاد، لذلك يجب على الفنان أن يطرح الجديد، والمبتكر من



«الشهيد» للفنان الأردني ابراهيم ابو الرب

خلال عمله».

ولجأت الفنانة الكويتية «ثريا البقصمي» للتعبير عن موضوع الشهيد، باللونين الأبيض والأسود، إلى الرمزية التعبيرية في معالجتها للموضوع، وجنحت للتلخيص الشديد لإبراز الحدث الدرامي المطلوب، واقتربت من روح «الموتيف» من حيث تكثيفها، وزهدها في وضع عناصرها، التي لم تتعدَّ عنصرين متقابلين داخل الكادر التشكيلي، وهنا لا تبدي الفنانة اهتماماً بمساقط الضوء، ففي لوحة «الشاهد والشهيد» . حفر على اللينوليوم . تصور الفنانة الشهيد والشاهد، فرسمت وجه الشاهد بشكل جانبي، ومن الزاوية اليمنى له، رسمت سهماً يتجه بشكل أفقي إلى العين التي تنظر إلى الشهيد الممدد بشكل أفقي على الأرض.

واتجهت الفنانة «البقصمي» في هذه اللوحة إلى استخدام بعض الإشارات والرموز، لخلق حوار وتناغم مع الشكل الرئيسي للموضوع، فمثلاً، رمزت إلى الجندي بعقرب أصاب قلب المقاوم، الذي سقط دفاعاً عن الوطن.

ويبتعد الفنان السعودي «ضياء عزيز ضياء» عن مشاهد التشييع، عندما صور أحد مشاهد الانتفاضة الفلسطينية الدائرة بين طرفين، الأول: (إسرائيل) التي تملك الأسلحة المتطورة، وأدوات الدمار والتخريب.. والثاني: الشعب الفلسطيني الذي يملك سلاح الحجارة والنقيفة، تلك الأداة البسيطة التي يقاتل بها أطفال الانتفاضة ذلك العدو.

في هذه اللوحة صور الفنان الأم لحظة استشهاد ابنها برصاص العدو الإسرائيلي، ولم يصورها في حالة البكاء والصراخ كما تفعل بعض النسوة اللواتي يفقدن أبناءهن، لكنه صورها وهي تحتضن ابنها الغارق في دمائه إلى جانب سلاحه المتمثل، بالحجر، و «بالنقيفة»، كما صورها الفنان وهي رافعة يدها إلى الأعلى، بقوة وشموخ، معلنة بكل غضب وثورة إما النصر أو الاستشهاد.. وقد نجح الفنان في إبراز التعبيرات المرتسمة على وجه الأم وطفلها، عندما قدّم صيغة جديدة من التعبير عن الشهيد.

تعتبر لوحة «الشهيد» للفنان المصري حسن سلمان واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي

وتعتبر لوحة «الشهيد» للفنان المصري حسن سلمان واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي، وبصيغة تكتسب أهميتها من خلال سمة الاستمرارية، ولتأكيد مضمون الحياة من جديد رسم الفنان جسد الشهيد وهو ملقى على الأرض، وقد احتل جسده منتصف اللوحة، دون أن يستخدم أي عنصر آخر يشير إلى الجنازة، إلا انه أشار عبر الطائرة التي تحلق في السماء إلى القصف الذي يمارسه الغزاة الصهاينة على المدنيين، والشهيد واحد منهم، إن لم نقل يرمز إليهم، ذلك أنه لا يحمل بندقية أو أية إشارة توحي بأنه من المقاتلين، وقد عمل الفنان على تحوير الجسد «تعبيرياً» مستخدماً الفم المفتوح الذي يطلق صرخة احتجاج في وجه القتلة.

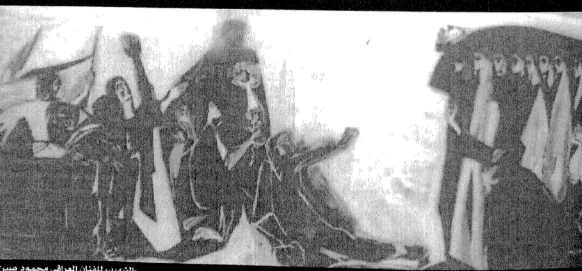
إن فكرة اللوحة تصل إلى الإقناع عن طريق العرض الصادق للحقائق الدامغة التي تعري بذاتها العدو وتفضحه على مسلكه الفاشي في استهداف قتل المدنيين الأبرياء.

ويصوغ الفنان السوري فؤاد أبو كلام لوحته من وحي صديقه الشهيد جنيد مستلهماً الموكب الذي تحول إلى تظاهرة شعبية رفعت فيها صور الشهيد، وتنوعت الحالات الإنسانية والمضامين التي تطالعنا في رسم الشهيد وفي وجوه النساء والرجال والأطفال الذين ساروا في الموكب..

امرأة تبكي حزناً وألماً وأخرى تصرخ وثالثة تزغرد ورابعة يلفها صمت موحش، طفل يغمض عينيه ألماً ورجل يسير بقوة وشدة.. ومن بين هذه الشخوص تطل أكاليل الورد، وتتصدر صور الشهيد الموكب في بناء حديث رغم واقعية الأشكال والاندفاعات التعبيرية الحادة في وجوه بعض النسوة.. وبهذه الصور يعكس لنا «فؤاد» الحالات الإنسانية التي تبرز عبر انفعالات الشخوص التي تشكل موكب الشهيد.



أما الفنان السوري محمود قشلان فقد قام بتجريد عناصره الإنسانية الأساسية «الأطفال والشهيد» في اللوحة من محليتها، فلا إشارة من بعيد أو قريب إلى هويتها، إلا انه في النتيجة لم يجردها من واقعيتها.. لقد قام بتجريد «الشهيد» من ثوبه المحلي فرسمه عاريا وأحاطه



«الشهيد» للفنان العراقي محمود صبري

بمجموعتين من الأطفال في محاولة للتعبير عن معنى الشهادة والاستمرارية في العطاء.

وصل جورج بهجوري في لوحة الشهيد «ربحي والدبابة» إلى تعبيرية تحمل في مضامينها وأشكالها علاقات أسطورية «الشهيد الحي».

واستخدم الفنان العراقي شاكر حسن الخط في لوحة «المجد والخلود» تاركاً المتلقي يتمم المجد والخلود لشهدائنا الأبرار..

ونرى في لوحة «لمسة وفاء ١٩٧٤» للفنان المصري سيد سعد الدين ابنة الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها حمامة بيضاء، وبيدها اليمنى خوذة أبيها المسجاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدها الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمنتهى الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة ملائكية. (٢)

ويسترجع الفنان المصري «مصطفى عبد المعطي خبراته التكعيبية في تصويره «لرمز» الشهيد»، في الجزء العلوي من اللوحة حيث صوره في كيان أثيري تداخلت عناصره وتشففت بألوان من درجات الأصفر والأبيض والرماديات، تحمله مساحة داكنة الألوان ثم مساحة رمادية ثم مساحة أفتح، وكأن تلك المساحات تمثل راية الحداد السوداء، وفي الركن الأيسر أسفل اللوحة صور اثنين من الثكلى، على الأرضية السوداء، حيث تتطاير مساحات موحية بقبة الصخرة بصورة هامسة تذوب لتمهد لتحليق جسد الشهيد المجندل، وفي مساحة رمزية كقرص الشمس الذابل يذوب في التفاصيل التشريحية المتداخلة، وهي لوحة قوية جدا يتكامل فيها البعد الرمزي التعبيري مع البعد البنائي التشكيلي». (٣)

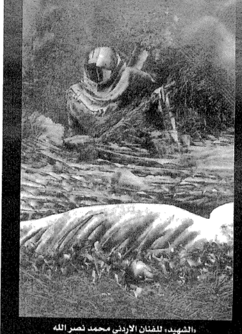
«وضمت لوحة» الشهيد ١٩٦٧ «للفنان المصري مصطفى احمد مجموعة من الثكالى يحملن جسدا مسجى وفوق الجسد صقر منكس الرأس». (٤)

وصاغ الفنان الفلسطيني عبد المعطي أبو زيد محتوى الشهادة والاستمرارية في العطاء عبر (اللوحة الشخصية) كما في لوحة تحت عنوان (الطريق الطويل)، ففي هذه اللوحة انطلق من حدث محدد هو (استشهاد المناضلة دلال المغربي) فصور وجهها بقدسية ونبل واستخدم في الخلفية مجموعة من الجياد في حركة تعبيرية ترمز إلى المحتوى الذي حمله عنوان اللوحة (الطريق الطويل)، وبذلك استخدم (اللوحة الشخصية) للتعبير عن حدث وفكرة وبرؤية متميزة.

وعالجت الفنانة (ليلى نصير) مجموعة من (اللوحات الشخصية)، وبوحي من ملصقات الشهداء، فتناولت صور الشهداء، وأعادت صياغتها بتقنية خاصة وربطتها بالواقع من جانبه المأساوي، كما في سلسلة لوحات تحت عنوان (وجه من بيروت) و (وجه من صيدا) و (وجه من الجنوب). (٥)

وفي لوحة «الشهيد محمد الدرة» للفنان المصري محسن درويش نشاهد مظاهرة للسيدات تكاد تسمع فيها صرخات الغضب والثأر وفي خلفية العمل نشاهد الشهيد محمد الدرة وفي المقدمة تحمل إحدى المتظاهرات بيدها شهيد آخر من الأطفال الرضع وهو ملتف ومتشح بالكوفية الفلسطينية وكثف الفنان بكثرة من اللونين الأزرق والأحمر في العمل.

وتؤكد الفنانة القطرية هيفاء عباس حسن: في لوحتها(أم الشهيد) على مواصلة الكفاح.. ففي هذه اللوحة «نجد في بؤرة اللوحة وقد أظلمت من أسفلها لغرض التركيز على (بؤرة اللوحة) وفيها يسلط الضوء الصريح على (رفاة الشهيد) وقد حملته أياد حمراء قانية ذات ايقاعات (قوسية) لاسيما في اتجاه الكف إلى الأعلى؛ بينما ركزت على الإيقاعات القوسية ذاتها في انفتاح أفواه (الأمهات) الثكالى؛ حيث



«الشهيد» للفنان الاردني محمد نصر الله

نجد في (مقدمة اللوحة خمسة أفواه لأمهات حزينات لفقد شهيدهن؛ منفتحة بعدة اتجاهات إلى الأسفل وإلى فوق؛ إلى اليمين وإلى الشمال؛ والوسط... بينما ارتفعت يد أم الشهيد؛ على الأعلى، بتركيز مدروس للفت انتباهنا إلى (خيال المقاتل الذي كان الشهيد يوما) وإلى أعلى اللوحة، وقد لوحت بمنديل أبيض وربما (رمز لفلسطين)، أو (الأرض السليبة). ومن فوق رفاة الشهيد (انتقت) فوهات المدافع والبنادق والسيوف...

وإلى يمين اللوحة، اشرأبت بندقية وقد قبضت عليها يد مقاتل ينهض تواً لحمل الأمانة ومواصلة رسالة الكفاح».(٦)

لقد ساهم هؤلاء الفنانون من خلال لوحاتهم في اغناء ذاكرة الشعوب بالمواقف البطولية لشهداء الأمة، فتلك الأعمال التي أشرنا إليها تكشف عن مشاعرهم الإنسانية النبيلة تجاه الشهداء ـ الذين قدّموا أرواحهم فداءً للوطن وللحرية من ناحية، وإلى اعتبار الفن، قضية لا تنفصل عن البعد القومي والوطني، الذي تعمق عند الفنان العربي من ناحية أخرى، والذي يُعبّر عن وجهة نظر خاصة بالفن الملتزم..

وأخيراً تبقى عبارة «لن ننساك يا شهيد» في لوحة «برهان كركوتلي» حقيقة حية، ماثلة في الأذهان على مر السنين والأعوام، وقدوة للأجيال القادمة.. لأن مضمون الشهادة يمثل قمة الكفاح في سبيل التحرر وبناء عالم أجمل أكثر إنسانية.

*ناقد وتشكيلي أردني
ghaziinaim@yahoo.com

الهوامش:

١ ـ الحياة التشكيلية السورية: العدد ٦٣ و ٦٤، ١٩٩٦، وزارة الثقافة، ص ٩٥.
٢ ـ لوحات تسر الخاطر: د. نعيم عطية، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ٥٣.
٣ ـ د. مصطفى الرزاز: فنانون مصريون: آفاق الفن التشكيلي ١٧ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ط ١، ٢٠٠٣، ص١٦٨ ـ ١٦٩.
٤ ـ المصدر السابق: ص ١٤٧.
٥ ـ الحياة التشكيلية السورية: العدد ١٤، ١٩٨٤ وزارة الثقافة، ص٢٧.
٦ ـ الحياة التشكيلية في قطر: حسان عطوان، ط١، ١٩٨٨، ص ١٢٩.



هكذا قال سقراط

د. راشـد عيسى *

حدثني عاقل الجوزائي قال:

ورد في مخطوطة «مرام العشاق في لوعة الأشواق» لابن خردلة الجهْجهوني أن ذَكَر السلحفاة في موسم العشق والتزاوج يضع في فمه عشبة (السندفون) ذات الرائحة الجاذبة للإناث فتشم إحداهن تلك الرائحة، وتهيم عشقا بالذكر. استطعت بعد بحث دام سنتين أن أجد تلك العشبة السحرية، فقطعت عِرْقاً منها ووضعته في فمي – وكنت وقتذاك في الصف الأول الثانوي – ومشيت بين الطالبات ساعة خروجهن من المدرسة، فلم تلتفت إليّ واحدة منهن مع أني كنت أُسَبْسِبُ شَعْري وأسمسم مشيتي ببنطال (الشارلستون) فشتمتُ ابن خردلة على وصفته الكاذبة. بعد أن انهيت الثانوية قرأت في كتاب «جمرة الماء في عشق النساء» لابن الصفيح الهيلمان أن من يضع ريشة هدهد في جيب قميصه مالت إليه الصبايا الحسان وذبن فيه محبة وَوَلهاً. فاصطدت هدهداً ووضعت جناحه كاملاً في جيب قميصي، وكلما مررت بفتاة جميلة اقتربت منها، فتبتعد عني كما لو أنني أفعى أو غراب، فشتمت ابن الصفيح على وصفته التنكية الزائفة. في الحادية والعشرين من عمري دعاني أبي – رحمه الله – إلى الزواج (بقوة) من بنت جيراننا الأمورة الشقراء التي تقول للقمر (انزل كي أجلس مكانك) وكنت آنذاك غير معتقد بمبدأ الزواج المبكر، امتثلت لأمر أبي الذي يريد أن (يفرح بي) قبل أن يموت على حدّ زعمه. لكني صممت أن أبحث عن وصفة شعبية تجعل الأمورة الشقراء ترفضني، سرحت بين الكتب التراثية ساعات فوقعت على كتاب «الكمأة في التفريق بين الرجل والمرأة» لابن الاستركوني، وقد ورد في الصفحة الستين بعد الألف «أن مَن يدهن قدميه بدم خفاش، ويضع في جيبه منقار بوم أسود ثم يجلس بين الصبايا فإنهن يكرهْنه ويَشحُنَ عنه وربما يرشقنه بالأحذية». فغبت عن البيت يومين إلى أن جلبت الخفاش والبوم. وقبل أن أذهب مع أبي والمختار ورجال الجاهة لخطبة الأمورة الشقراء، دهنتُ قدميّ بدم الخفاش وعلقت منقار البوم الأسود في صدري. وما إن انتهى المختار من كلمته حتى زغردت أم العروس وأتت الأمورة الشقراء بالقهوة وهي ترتجف فرحا حتى تعرقلت بظلها فاندلقت القهوة على ركبتي اليسرى. المهم (وقع الفأس بالرأس) تورطتْ بي بنت الحلال ووقعت أنا بالفخ الذي كلما حاولت أن أفكه قليلاً أطبق عليّ، فمنذ خمسة وثلاثين عاما إلى أن أموت سأبقى ألعن ابن الإستركوني وابن خردلة وابن الصفيح الكذابين الأفاكين أولاد الستة والستين الذين يلعبون بعقول الشباب وقلوبهم، ولذلك ألّفت قبل عام كتاب «أفضل منهاج للتفريق بين الأزواج» وعندما أردت أن أبدأ بنفسي قالت لي الأمورة الشقراء بنت الحلال «أنا معك...معك في القبر، في الجنة، في النار».

ولما انتهى عاقل الجوزائي من روايته قال لي:

فبماذا تنصحني يا ابن عيسويه ؟ قلت له: كل هواءً واسكت، واملأ فمك ترابا واصمت، لا كثّر الله أمثالك، ولا غيّر حالك، وبئس الرجل أنت، عد من حيث أتيت، فمثلك لا يأتي منه غير خراب البيت !!

ولا تقلْ كيتَ وكيتْ، ولا لعلّ وليتْ

واعمل بقول سقراطْ بكل حزم وانضباطْ

فقد قالْ: عليك أن تتزوج في كُل الأحوالْ

وإن أصابتك بالخسارة الفادحة والحياة الجارحة

فلا تُظهر لها الخسوف والكسوف...

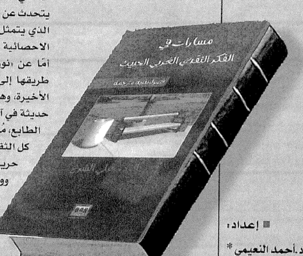
لأنك ستصبح أكبر فيلسوف...

وتلك أيضا نعمة من الله !!!

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@ yahoo.com



إصدارات



■ إعداد:
د.أحمد النعيمي*

«مسارات في الفكر النقدي»

لـ«الدكتور علي الشرع»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «مسارات في الفكر النقدي الغربي الحديث: فصول نقدية مترجمة» لأستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة اليرموك الدكتور علي الشرع.

يقع الكتاب في (١٨٣) صفحة، ويضم مقدمة، وخمسة عناوين، هي: التفسير الاسلوبي للنصوص الأدبية / أمادو ألونسو، ثم تشريح النقد: مقدمة جدلية / نورثروب فراي، ثم البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب / لوسين جولدمان، ثم الكفاءة الأدبية / جوناثان كوللر، ثم اللغة والنقد / روجر فاولر.

ونجد في المقدمة التي وضعها الدكتور علي الشرع لكتابه ما يوضح الأسس المنهجية والفكرية التي قام عليها هذا الكتاب، فبعد أن يخبرنا بأنه تعرف إلى كتابات هؤلاء النقاد في أثناء دراسته في مرحلة الدكتوراة في الولايات المتحدة الأمريكية، يقول: «ولا أخفي هنا انني كنت أحس بألفة كبيرة مع كتابات هؤلاء النقاد لما استشعر فيها من عمق الرؤية النقدية وحدّة الاطلالة على الفكر النقدي ورزانة المناقشة النقدية وشموليتها .. ولما لبعضها من صلة بأطروحات تراثنا النقدي القديم».

ويذهب الشرع الى أنّ هذه الفصول المترجمة تمثل مراحل أساسية في الفكر النقدي الغربي الحديث، ونتيجة لذلك نحسّ رحابة التناول النقدي المستند إلى ذائقة جمالية صافية مع «أمادو ألونسو» وهو يتحدث عن التفسير الأسلوبي للنص الأدبي؛ ذلك التفسير الأسلوبي الذي يتمثل كل أبعاد التجربة الفنية نائيا بنفسه عن جفاف النزعة الاحصائية التي تطالعنا في بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة.

أمّا عن «نورثروب فراي» فإنه يقول: هو الناقد الذي وجدت آراؤه طريقها إلى كتابات الكثيرين من النقاد العرب في العقود الثلاثة الأخيرة، وهو يناقش في مقدمة كتابه «تشريح النقد» قضية قديمة حديثة في آن ، إنه يناقش إمكانية ا يجاد فكر نقدي موضوعي علمي الطابع، مُستند إلى قواعد النقد الأدبي التي توصل إليها النقاد في كل الثقافات عبر العصور، ولعل ما هو أهم من ذلك طرحه لفكرة حرية الناقد في مساءلة الفكر الانساني المنجز عبر العصور، ووظيفة النقد كما يراها (فراي) هي: برمجة التراث الثقافي الانساني وغربلته من جهة، واستكشاف آفاق ثقافية وفكرية جديدة. وهو بذلك يُمثل روح الفكر النقدي الحديث الذي يستند إلى نزعة انسانية خالصة.

أما لوسين جولدمان - كما يرى الشرع - فقد شغل الكثيرين من نقادنا العرب في العقدين الأخيرين سواء بترجمة آرائه النقدية أو بتوظيفها تحت عناوين نقدية مختلفة. والبنيوية التكوينية، وهي الموضوع المترجم في هذا الكتاب تمثل إطلالة على طبيعة العلاقة بين الفكر النقدي وتطور العقل الانساني في انجازاته وابداعاته، كما أن تصورات جولدمان النقدية تمثل مُناقشة جدية لأطروحات الفكر الغربي الحديث، بما في ذلك مدرسة التحليل النفسي والفكر الماركسي والمدرسة الشكلانية.

وعن الفصل المعنون بـ «الكفاءة الأدبية» يذهب الدكتور علي الشرع إلى أن «جوناثان كوللر» قد تصدى لمناقشة العلاقة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وهي العلاقة المستندة إلى وجود أعراف أدبية وفنية وفكرية مشتركة، وهذه الأعراف هي التي تخلق امكانية التفاهم بين المبدع والمتلقي.

أما عن الفصل المعنون بـ «اللغة والنقد» لروجر فاولر في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه، فان الشرع يخبرنا بأن «روجر» يناقش مسألة الفكر النقدي كونه مسؤولاً عن تحليل لغة الخطاب وما يستند إليه من مرجعيات دينية وفكرية، وسياسية واجتماعية، كما يرى أن الناقد مسؤول مسؤولية اخلاقية عن كشف محاولة التضليل التي يعمد اليها منشئو الخطابات اللغوية لغاية ما في نفوسهم .. وبالتالي فإن النقد يمثل العين الثاقبة التي تبحث عن الحقيقة في ثنايا الخطاب الذي يتخذ من إغراءات اللغة أو الأشكال الفنية وسيلة للتضليل.

جملة القول: إن هذا الكتاب يضع القارىء أمام محطات بارزة في الفكر الغربي الحديث، ويدفعه لرؤية الأشياء بأكثر من عين كي تكتمل الصورة.





ارتحالات الشعر

لـ «طراد الكبيسي»

عن دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع في عمّان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨ صدر كتاب جديد بعنوان: «ارتحالات الشعر في الزمان والمكان» لمؤلفه طراد الكبيسي.

يقع الكتاب في (١٦٠) صفحة، ويضم جملة من العناوين، منها: مقام الرضوان في مديح المليحة عمان، والقصيدة كسلسلة من القصائد القصيرة، والمراثي البيضاء في الظهيرة الظلماء، ونازك الملائكة والريادة في الشعر العربي الحديث، وأغنية ضد الحرب .. وغيرها.

يناقش المؤلف في بداية كتابه، وتحت عنوان «مقدمة في الشعر» مسألة تراجع الشعر وموته، وإذا ما كان الشعر قد غدا هامشيا بالفعل، أم أنه بخلاف ذلك؟

وللإجابة عن هذا السؤال، فإن المؤلف يستطلع اراء مثقفين ومفكرين بارزين، من أمثال اوكتافيو باث، وكلود ليفي شتراوس، حيث يذهب (باث) إلى أن الشعر يتغذى بالكنوز الثقافية التقليدية، وأنه في الوقت الذي تصبح فيه هذه الكنوز عُرضة للتهديد - كما هو حاصل اليوم -- فإن الشعر سيغدو ذا نزعة رثائية، أو يتحول إلى مجرد شكل من شكال الانجاز الأدبي، كما يؤكد (باث) أنه ينبغي علينا أن لا نتحرى عن ديمومة الشعر في الامتداد الأفقي لمجموع قرائه الآخذين بالانحسار، بل علينا أن ننظر إليه في عمقه الزمني.

وهنا يتساءل الكبيسي: هل يعني هذا الاستدارة بالشعر إلى مراحله البدائية بعد ابرائه من أمراض العصر الحاضر وولادته ولادة جديدة كالعنقاء؟ وفي هذا النقاش يقف المؤلف على رأي حيدر سعيد الذي يذهب إلى أن التطور البنيوي للشعر الذي قاده إلى الغموض والأشكال التجريدية هو الذي ولد الغربة بينه وبين الجمهور .. وفهم أزمة الشعر بهذه الطريقة هو السائد عالمياً، وهذا الفهم يقوم على تصور أزمة الشعر في التجريد المعقد الذي آل إليه، والألعاب الشكلية التي طبعت مسيرته المعاصرة.

ويقع في الاتجاه نفسه - برأي المولف - ما ذهب إليه «رانسوم» في مقالة له بعنوان «الشعر كلغة بدائية»، ويعني بالبدائية اسلوب التفكير القديم الذي لا يتماشى مع روح العصر.

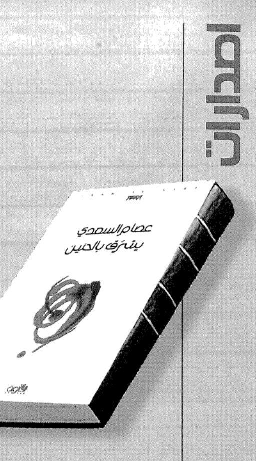
ويورد لنا المؤلف في هذا الاتجاه آراء عدد آخر من العلماء والباحثين، ومنهم «سيسيل بورا» الذي كتب مقالاً بعنوان « الشعر والتقاليد» قال فيه: الشعر في المجتمعات البدائية يكون بمثابة السلوان الجوهري، وتعزية النفس التي تحيا بين الناس، ويستمتع بها السكان .. إنه الفن القومي الحقيقي الذي يمارس بدرجة عالية من الاتقان، غير أن الأمر في العالم المدني مختلف فقد بات الشعر في خطر، وأصبح حرفة معدة لفئة قليلة من الناس.

ومن آراء «سيسيل» التي ينقلها المؤلف، قوله: ان الشعر أكثر من أن يكون مجرد مصدر للابتهاج أو المسرة، إنه عنصر ضروري في الحضارة، وهو يفعل الكثير من أجل الحفاظ على هذه الحضارة ومدها بالحيوية والنشاط والبهجة، فهو قوة حية خلاقة توسع من أفق استشرافنا وتنشط من حساسيتنا .. إنّ أفضل مفتاح لفهم شخصية أمة ما يكمن في شعرها».

كما يقف المولف على بعض آراء «بول ريكور» الذي يرى بأن الشعر الحديث يقع بين التزامين: الأول: مناهضة كافة أشكال تسطيح اللغة. والثاني: الحفر في اللغة حتى أعماق سحيقة بغرض تجديدها، أي اعادة خلق التراكيب اللغوية، بل وإعادة تخليق الكلمات أحياناً، وذلك لإعادة الكلمات إلى أصولها الدلالية الأولى، أو لخلق سلسلة من الدلالات التخييلية.

جملة القول: إن كتاب «ارتحالات الشعر في الزمان والمكان» لمؤلفه طراد الكبيسي يكتسب أهميته من أمرين، أولهما: أن مؤلف هذا الكتاب باحث وناقد عربي معروف بدقته البحثية وقدراته النقدية، وثانيهما أن الكتاب يناقش قضايا جديدة وحساسة. وكنت أتمنى على المؤلف لو استطرد - نظرياً - في مناقشة تكاثر الشعراء في حياتنا العربية، وإنْ كان مثل هذا الأمر يدل على بدائيتنا وتخلفنا عن ركب الحضارة الانسانية في الصناعة والزراعة وغيرها.

إصدارات



«يَشْرَق بالحنين»

لـ «عصام السعدي»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد، هو عبارة عن ديوان شعر بعنوان «يشرق بالحنين» للشاعر عصام السعدي.

يقع الديوان في (١١٧) صفحة، وتضم أربعة عناوين رئيسة اندرجت تحت كل منها جملة من القصائد، وهذه العناوين هي: ما أخبئ في دمي، في البدء كنت هنا، ماء يعود إلى التراب، وظل من حياة... وكان قد سبق هذه العناوين إهداء وقصيدة بعنوان «أبي».

تجيء بعض قصائد الديوان مهداة لشخصية بعينها، وقد تكون هذه الشخصية شخصية تاريخية، كما هو الحال في قصيدة «كرسيك العالي» المهداة لذكرى مصطفى الحلاج، أو قد تكون أديباً من أصدقاء الشاعر مثل قصيدة «جئنا لكي نبقى هنا» المهداة إلى الشاعر زهير أبو شايب، وقد تكون أديباً رحل عن دنيانا، مثل قصيدة «خذ شهيقك كله» المهداة إلى حسين البرغوثي. وهناك قصيدة مهداة إلى بغداد، عنوانها «هذه أيضاً ستمضي».

ومن الواضح أن الشاعر يسعى عبر كل إهداء من هذه الاهداءات إلى بث رسالة باتجاه محدد، ولعل هذه الرسالة جاءت أوضح ما تكون في قصيدة «صورة» التي بدأها الشاعر بالعبارة التالية: «عن طفل يمكن أن نسميه محمد الدرة»، وهذه القصيدة التي جزأها الشاعر إلى ستة مقاطع يأتي المقطع الأول فيها من كلمتين فقط: «دمه واضح». والشاعر في هذه القصيدة يرمز إلى قسوة الاحتلال، وعدم تورعه عن ارتكاب جرائمه امام الكاميرات، وذلك في إشارة إلى الحادثة التي قتل فيها الاحتلال الصهيوني الطفل «محمد الدرة»، وهو في حضن ابيه على مرأى ومسمع العالم، وهي الحادثة التي هزت في حينها الضمير الانساني؛ لذلك نجد الشاعر يشير إلى اغتيال الأحلام:

«كان يغلق أزرار شريانه
دون نهر الرصاص
وتعبث أحلامه
بالفراش وطائرة من ورق». ص١٠٤

وهذا الطفل كما يراه الشاعر:

«كان يغفو - كما ينبغي لفرخ حمام - على
بطن كفه
ويصحو
كما ينبغي للحمام..
وداعاً
وداعاً
ويجفل حين يهشم رتل
الجنود مرايا الشفق». ص١٠٥

وفي قصيدة «هذه أيضاً ستمضي» المهداة «إلى بغداد» يقف الشاعر على جرح عربي آخر، وهو احتلال الأمريكان للعراق، لذلك نجده يصف بغداد بأنثى النخيل:

«وأنثى النخيل تمشط سعفاتها
كي تفيء الفصول».

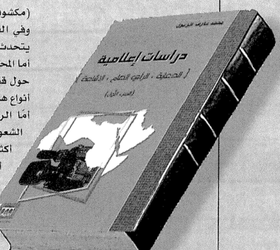
ولعله من المناسب أن نختم هذا العرض الموجز باختيار مقاطع من القصيدة الأخيرة في الديوان، والتي جاءت بعنوان «يا قاتلي»..

يقول الشاعر: يا قاتلي
ما كان ضرَك
لو تركت لوقت أحلامي
دقائق كي أرى أُمي

ويقول في القصيدة نفسها:

يا قاتلي ..
ما كان ضرَك
لو تركت لي الحروف
يخُضها وجعي
وأفتح من نوافذها عوالم.





«دراسات إعلامية»

لـ «محمد عارف الزغول»

عن أمانة عمان الكبرى، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر الجزء الأول من كتاب جديد بعنوان: «دراسات إعلامية: الدعاية، الرأي العام، الإشاعة» من تأليف محمد عارف الزغول.

يقع الكتاب في (١٨١) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، هي: الفصل الأول: الدعاية، والفصل الثاني: الرأي العام، والفصل الثالث: الإشاعة.

يسعى المؤلف في الفصل الأول إلى تعريف الدعاية من خلال الوقوف على آراء مَنْ سبقوه في هذا الموضوع، ومِنْ هؤلاء مَنْ يُعرّف الدعاية بأنها: عبارة عن نشر معلومات وفق اتجاه معين من جانب فرد أو جماعة في محاولة منظمة للتأثير في الرأي العام وتغيير اتجاه الأفراد والجماعات باستخدام الإعلام بوسائله المختلفة والاتصال بالجماهير، في حين أن علم النفس الاجتماعي يرى الدعاية بأنها: محاولة للتأثير في اتجاهات الناس وآرائهم وسلوكهم عن طريق الايحاء، والهدف هو قيادة الأفراد والجماعات لاعتناق فكرة ما أو القيام بعمل ما.

وإذا كان من أبرز الطرق العامة للدعاية الاعتماد على الحاجات الوجدانية عند مَنْ تستهدف الدعاية اقناعهم، فإن المؤلف يذكر خمسة أنواع للدعاية، هي: دينية، وسياسية، وتجارية، وبيضاء (مكشوفة)، وسوداء (مقنعة).

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان «الرأي العام» نجد المؤلف يتحدث عن أنواع من الرأي العام، و منها: المحلي والاقليمي والدولي، أما المحلي أو (الوطني) فهو الذي يسود غالبية أفراد الشعب الواحد حول قضية عامة تكون محل نقاش وجدل، ويتفرع هذا الرأي إلى أنواع هي: حزبي، ونقابي، ونسائي، وزراعي، وصناعي.

أمّا الرأي العام الاقليمي، فهو الرأي السائد بين مجموعة من الشعوب المتجاورة جغرافياً في فترة زمنية محددة نحو قضية أو أكثر يحتدم فيها النقاش والجدل وتمس مصالحها المشتركة أو قيمها الانسانية مساً مباشراً .. في حين أن الرأي العام الدولي أو العالمي هو الرأي السائد بين أغلبية شعوب العالم في فترة زمنية نحو قضية ما، وهو مؤثر في توجيه السياسة الدولية.

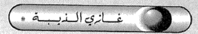
وقد جاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «الإشاعة»، وبداه المؤلف بالتعريف اللغوي للإشاعة، ثم انتقل إلى التعريف الاصطلاحي، واقتبس آراء من سبقوه في هذا الاتجاه، ووثقها توثيقاً علمياً، فهناك من يرى بأن الاشاعة هي: كل قضية أو عبارة مقدمة للتصديق تتناقل من شخص لآخر دون أن تكون لها معايير أكيدة للصدق، أما مجلة الفكر العسكرية فقد عرفت الاشاعة بأنها: «بث خبر من مصدر ما في ظرف معين ولهدف ما يبغيه المصدر دون علم الآخرين وانتشار هذ الخبر بين أفراد مجموعة معينة». في حين ذهبت مجلة الأقصى العسكرية إلى أن الاشاعة هي: الأحاديث والأقوال والأخبار التي يتناقلها الناس والقصص التي يروونها دون التثبت من صحتها أو التحقق من صدقها.

ويعرفها الدكتور التهامي بأنها: الترويج لخبر مختلق لا أساس له من الواقع أو تعُمد المبالغة أو التهويل أو التشويه في سرد خبر فيه جانب ضئيل من الحقيقة أو إضافة معلومة كاذبة أو مشوهة لخبر معظمه صحيح، أو تفسير خبر صحيح والتعليق عليه بأسلوب مغاير للواقع والحقيقة، وذلك بهدف التأثير النفسي في الرأي العام المحلي أو الإقليمي أو العالمي أو النوعي تحقيقاً لأهداف سياسية أو اقتصادية و عسكرية على نطاق دولة واحدة أو عدة دول أو النطاق العالمي بأجمعه.

جملة القول: إن كتاب: «دراسات إعلامية: الدعاية، الراي العام، الإشاعة» لمؤلفه محمد عارف الزغول، كتاب مفيد وممتع للقارىء العادي وللمتخصص، وذلك لدقته العلمية وسلاسة أسلوبه.

• كاتب واكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

النفق : كتابنا وصناعته



ان نكون غير قادرين على صناعة قنبلة ذرية، فهذا امر تحكمه مواضعات يطول البحث فيها، لكن أن نكون فاشلين في صناعة الكتاب، فذاك أمر يحتاج الى نبش مواطن الخلل في وعينا، وقدراتنا التي تعظمها كلما ألقي علينا حجر التخلف والتردي.

صحيح أن بيوتنا ليست من زجاج، وايضا، ليست من طين، لكن بيت الكتاب هو العقل، وصناعته لا تستقيم دونه، وفشلنا الى اليوم في الخروج من مأزق الفقر المعرفي، يرتد الى مأزقنا في انتاج المعرفة التي تقاس في جزء منها، بانتاج وصناعة الكتب.

قد تبدو معادلة انتاج الكتب وصناعتها سهلة، وهي في واقع الامر كذلك، إلا اننا حتى في هذه نخفق، وندخل أنفاقا معتمة لا نهاية لها، ونلقي باللوم على قلة القراء في اخفاقنا، وندير الدفة غالبا الى مناطق، نظهرها كمعوق لقدرتنا على تجاوز تردينا المعرفي، الذي يختص بالكتاب، كأن نعتبر السلطة أو القارىء او الاستعمار، واخيرا، ارتفاع اسعار الورق، هم من يمنع تقدمنا في صناعة لا تحتاج الى كل هذه الأطلال لنبكي عليها تخلفنا.

وفيما تعمل في بلداننا دور نشر خاصة، ومؤسسات رسمية تتبناها عادة وزارات ودوائر حكومية، لإنتاج الكتب، الا أن حاصل انتاجنا الكتابي يبقى تحت الصفر، مقارنة بدول أوروبية أو فقيرة، تضاهينا في هذا الإنتاج عشرات المرات، إن لم نقل مئاتها.

فهل امة اقرأ، لا تستطيع تمكين أبنائها من القراءة، بسبب عجزها عن تنظيم صناعة الكتاب، بما يليق بها؟ ام أن الخلل يكمن في منطقة لا تدلل على أنها منتجة للكتب؟ كل معارض الكتب التي تقام فيها بالمئات سنويا، ولا تثير فينا حفيظة البحث عن مكامن الخلل، بل تظهر لنا زيف ادعائنا باننا ننتج الكتاب، خاصة إذا علمنا ان كل معارضنا هذه، وكل ما ننتجه من الكتب، لا يصل في مجموعه، إنتاج دار نشر كبرى في دولة متقدمة.

هناك كارثة إذن، لا تستقيم معالجتها بالنبش في قبر الكتاب العربي، ولا يمكن التدليل على وقع مؤدياتها المؤذية لوعينا عبر احصائيات تشير الى عجزنا في انتاج الكتاب وصناعته.

كذلك، هناك منطق يمكن تفحص اطراف معادلته، يحمل في تضاعيفه صورة لمستقبل معتم، سيزيد من ثقل عبئنا، حين يصبح الكتاب إرثا بشريا، إذ سيأتي علينا زمن، دون ان نحظى بفرصة نكون فيها خلاقين أو منتجين، أو قادرين على صناعة الكتاب، بسوية تقول إننا فاعلون في هذا العالم.

إذن، ستظل شكوانا على ما هي عليه، ما دمنا لا ندرك ان زمن الكتاب الورقي على وشك الانتهاء، رضينا ذلك ام أبيناه، وسيأتي زمن الكتاب الأثيري، الكتاب الذي تتعلق صفحاته بفضاء الاليكترون، لنقف على أعتاب نفق جديد، ربما دخلناه، أو أننا ما زلنا ننتظر خلاصنا للخروج من النفق السابق عليه، نفق إخفاقنا في صناعة الكتاب الورقي، بانتظار عتمة جديدة، تدلل عليها بوادر التقاطنا لاول الاشارات حول النشر الاليكتروني، التي تضعنا في أسفل قائمة المعنيين بها.

فإلى متى ستبقى دوائر المنشغلين في صناعة الكتاب العربي تلقي بلائمتها على مبهم، يدرك أكثر منها أنها تنام في عسل التخلف وعدم إدراك لمواقع أقدامها وهي تسير نحو خاتمة مؤلمة في تاريخ المعرفة الانسانية.

إذا لم نلحق أنفسنا بإعادة انتاج الكتاب، وخلق صناعة تعنى به، وإذا لم تتضافر كل الجهود في تجاوز زمن البكاء على الاطلال، فإن خزان دموعنا سيجف قريبا، وسيمر الزمن علينا دون ان يذكر اننا تركنا على دروبه المعرفية اثرا.

فهل ثمة ناقوس يدق؟ هل ثمة من يرفع صوته مناديا بإعادة هيكلة الوعي العربي، وبدء خطوة اولى في سبيل تحسينه، عبر خلق صيغ ومسارات تجعل من الكتاب جزءا من كينونة هذه الامة التي بنت أجمل زمن في تاريخها على المعرفة ؟

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

